الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد
403 السنة
الرابعة

تشرين الثاني 2004 رمضان – 1425

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـواد التـي تنشـر ، تعبـر عـن آراء كُتابهـا . ولاتعبـر بالضـرورة عـن رأي المجلـة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

الاشتراك السنوي:

داخل القطر للأفراد	800 ل.س	
داخل القطر للوزارات والمؤسسات	1000 ل.س	
في الوطن العربي للأفراد	2500 ل.س	أو 50 دولار
خارج الوطن العربي للأفراد	5000 ل.س	أو 100 دولار
في الوطن العربي للوزارات والمؤسسات	3500 ل.س	أو 65 دولار
خارج الوطن العربي للوزارات والمؤسسات	6000 ل.س	أو 120 دولار
أعضاء اتحاد الكتّاب العرب	400 ل.س	

السعر 30 ليرة سورية

وفي البلاد العربية 50 ل.س . أو ما يعادلها

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

« في هذا العدد»

- السرد وجماليات المكان.
- التجربة الجمالية.
- صدقي إسماعيل وتجربة المأساة

المحتويات :

.32	رسائل ثقافية	معركة الثقافة في معرض فرانكفورت(رسالة القاهرة)	حازم عبده........................	191
.33	قراءة	قصـــــــــــــص العـــــــــــــــدد الماضي.............................	محمد قرانيا.......................	203

بحوث ودراسات

عنوان البحث اسم الباحث

□□

الثقافة والبيئة

د. وليد مشوِّح

الثقافة فاعلية حيوية تصنع الوعي بوصفها موقفاً وفعلاً، تأثيراً وتأثّراً، استقبالاً وإرسالاً، وهذا ما يرشّحها لأن تكون الأرضية الصلبة التي يقوم عليها بناء المجتمعات، كونها تتفاعل مع حيوات المجتمع بدءاً وسيرورة ومنتهى، وعلى أساسها يقوم الحراك الفكري للإنسان كفرد داخل المجتمع، وكفاعل في إبداع الحياة.

ومن هنا تجيء العلاقة المُثلى بين الثقافة والبيئة: فإذا كانت الثقافة بحدّ ذاتها بيئة من المفترض الإنساني أن تكون نقيّة؛ فإنها تربط فواصل الكون الإنساني القائم أصلاً على بيئات عدّة.

ونقصد بالبيئات الـ/عدة/ تشكّلات الذات الإنسانية القائمة بديهياً على حقوق متعدّدة تربطه بكونه في الحياة، وواجبات تترتّب عليه . بالطبع . تجاه اكتسابه الحق في هذا الوجود الحي من أجل الديمومة والعمل على التأثير في العصر والتأثّر به في الوقت نفسه.

أمّا تعدّد البيئات، فيأتي من تعدد الغايات في التعامل الثقافي مع كل منها لتوفير الغاية الكبرى في حق الإنسان في الحياة، والتي ترتّب عليه بالفعل واجبات لاكتساب تلك الحقوق؛ هذا إذا أردنا تصنيف الفرد داخل المجموعات الإنسانية، لذا نرى حق المثقف على البيئة أقل

من حق غيره عليها، بينما نرى في واجبه تجاهها، أو حقّها عليه، أكثر بكثير من حق الآخر وواجبه فيها وعليها.

فإذا بدأنا بالجزئية الأولى، أو أولى البيئات المتوجّب على المثقف تنقيتها والحفاظ على نظافتها؛ فسنبدأ حتماً بالبيئة الذاتية للمثقف، فتلوّث هذه البيئة يشكّل خطراً على تكاملية البيئة الثقافية، وبالتالي يؤثر تأثيراً مباشراً بالبيئة الكونية، لأن المثقف يتمحور حول نفسه فيتنامى الطُحلب الأخطر المتمثّل (بالأنا)، وهذه (الأنا) تجعل المثقف يهاجر إلى داخله، فلا يُعنى بالآخر فتتلوث العلائق القائمة بينه وبين الآخر، وبالتالي يلقح ناتجاً ملوّثاً يصيب الفكر بأمراض نتيجة تلك الفيروسات، فيمرض، ويهن، ومن ثمّ تتشكّل حالة مريعة من (اللا أدرية) و(الأنوية) الجمعية، وتكون الفاجعة لا بالسبب فحسب، بل وفي المُسَبِب نفسهِ.

أمّا البيئة الثانية التي ـ يمكن للمثقف أن يلوّثها نتيجة للتلوّث الحاصل في البيئة الأولى ـ؛ فهي البيئة الوطنية والقومية.. فإذا ما تلوثت البيئة (ذات المثقف)؛ فإن البيئة المفترض نظافتها؛ وأعني البيئة الوطنية ستتلوّث حتماً، لتلوّث أفكار أجيال تتعاقب وهي تحمل فيروسات ألقحتها أدمغة المثقفين (الملوثين "بفتح الواو وكسرها")، وهنا تقع الإساءة على الوطن، الذي سيتكاثر فيه ـ لا سمح الله ـ القطريون المصلحيون الماديون الانتهازيون، ممّا يهدّد نقش الهوية القومية بالتآكل والإمحاء.

أمّا البيئة الثالثة التي ينبغي على الثقافة الحفاظ على صفائها، فهي بيئة المحيط الوجودي للإنسان، فإذا ما كثرت المهاترات، والمشاحنات، والاختلافات، والخلافات، وانطلقت "الأنا" المتورمة أو قُل انفجرت، فإنها ستُبعثر السكينة وتشتت الهدوء الذاتي للفرد كونه الأسَّ الأول لكينونة المجتمع، وسيكون ذلك على شكل انشطارات وتحزبات، وتشيّع للأفكار، والقيم، والمبادئ، والرؤى، والنظريات، فيهتز الكون، وينصرف الأول (أعني المبدع) عن إبداعه الجمعي إلى صياغاته الأنوية ـ الفردية، وينصرف الثاني عن غايته في القراءة، والاستيعاب، والبناء الذاتي لفكره، ونضوب خزّانه المعرفي، وهنا تكمن الكارثة التي ستؤثر ـ بالتأكيد ـ على المجتمع.

والبيئات الثلاث المذكورات آنفاً هي الجوهر الذي ـ إن بقي على تكامله ـ؛ فإنه سيُحافظ على بيئة البيئات المتمثّلة بـ/العقل/ الذي سيكون فاعلاً وفعّالاً في تنقية البيئة الكونية الممنوحة ـ كفضل إلهي ـ للإنسان وحقه في الحياة، وبالتالي إفساح المجال للعقل أمام الفعل الإبداعي في هذا الكون من أجل بناء الحضارة بناءً مثالياً نموذجياً تتساوى فيه الحقوق والواجبات للإنسان ومن الإنسان بصرف النظر عن انتمائه، أو تفكيره، أو معتقده، أو دمه، أو مكانه

الجغرافي، وبالتالي يتحوّل إلى واجب . أمانة، أو أمانة . واجب يتحمّلها المثقف.

ثمّ تأتي . وبعد كل ما تقدم . بيئات مكمّلات لنظافة البيئة الكونية، كالبيئة الأُسرية، والبيئة المدرسية، والبيئة العملية الإنتاجية وغيرها، لتشكّل اللوحة المتكاملة للبيئة الكونية، وحراكِها الأساس، ونعني نظافة البيئة الطبيعية (من الطبيعة)، إذا ما صبّت فيها كل البيئات النظيفة، النقية، المبرأة . كلياً . من الغاية المادية. ولكي نحقق فِعل الحفاظ على البيئة، لابدّ من تفويض المثقف بإبداع ثقافة (الحفاظ على البيئة)، ذاتياً، روحياً، نفسياً، مادياً، معنوياً... بعيداً عن الغايات السياسية، والصراعات الحضارية، والطموحات الاستعمارية... ولن تكون . والحال هذه . الثقافة فعلاً بيئياً، ما لم يحافظ المثقف (الفرد) على بيئته النفسية والفكرية...

بعدها . لا بأس . من الإعلان، والإعلام، والدعاوة، والتعليم، والتثقيف، وصناعة المؤسسات، والوزارات التي تعنى بالحفاظ على البيئة.

وباختصار شديد؛ إن الحفاظ على البيئة من مسؤولية الثقافة، وهي نتاج فكري مبدع خلاّق يوجده المثقف... إنها حق يترتب عليه واجب، يُلقى على عاتق المثقف، وتحمّله أمانة إنسانية الطبيعة الثقافية التي تنظر إليها بوصفها أمّ الطبيعة الكونية، وما تقدم إلا إشارة علينا أن ندركها، ونؤمن بها إيماننا بوجودنا.

❏❏❏

السرد القصصي
وجماليات المكان

د. أحمد طالب- الجزائر

1. الخلفيات الدلالية لأبعاد المكان:

يمكن القول بدءا، أن الحيز المكاني هو الفضاء الذي تتحدد داخله مختلف المشاهد والصور والمناظر والدلالات والرموز، التي تشكل العمود الفقري للنص السردي. إذ يُعدّ الخلفية المشهدية للشخصية القصصية. فهو مسرح الأحداث، والهواجس التي تصنعها الذاكرة التاريخية برموزها المتنوعة، مادامت صيرورة النص سوى جزء من صيرورة الواقع، وآليات المكان، ما هي إلاّ وسيلة من الوسائل الرئيسة لرصد الواقع على مستوى السرد، وما بعده أي على مستوى الموقف والرؤية.

وهذا يقودنا للقول، إن المكان هو القاعدة المادية الأولى، التي ينهض عليها السرد وعلاماته اللغوية منوطة بخلق بناء فضاء خيالي "حميمي" له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة، التي تُعبر عن الهوية والكينونة والوجود.

ولعل الفكر والتجربة، لا يمثلان وحدهما القيم، التي تنتسب إلى أحلام اليقظة، التي تسم الإنسان بالعمق، فقد يتميز "حلم اليقظة بالاكتفاء الذاتي إذ يستمدّ متعة مباشرة من وجوده ذاته، ولهذا فإن الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديد".(1)

ورقعة الحلم تمتزج فيها الأبعاد الحياتية امتزاجا عجيبا ودقيقا، بعد أن يصبح قلم الكاتب بمثابة العدسة الدقيقة، تنقل كل شيء بتفاصيله مجسداً الهوية المكانية التي تستقطب ما حولها وتشع على ما يحيط بها. وكأن هذه الأشياء الموصوفة "تتخذ أهمية كبرى، وتمتلئ بشعور هذا أو ذاك، كأنما تشحن بالكهرباء".(2)

ولا بأس من الإشارة إلى المدرسة الشيئية . مادام المجال يقتضي ذلك . فالأشياء والأثاث تُمثل دوراً شعرياً عند أصحاب الرواية الجديدة، إذ تقوم على شعور إيحائي، لكونها مرتبطة بوجود الإنسان، أكثر ممّا يقر ويعترف، وإن كان وصفها هو في حدّ ذاته وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه، والأشياء تساعد على شرح المسائل التجريدية، التي لا يدركها المتلقي، إلاّ إذا وضع القاص أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه.(3)

فقد بالغ أصحاب هذا الاتجاه بشكل مسهب في وصف الأشياء، أكثر ممّا تدعو الحاجة للفهم العملي، حتّى بلغ بهم الأمر . أحياناً . إلى الاستغراق في وصف أتفه الأشياء عدة صفحات. ممّا أثار بعض النقاد، من بينهم "بول ويست" الذي يرى أن جماليات (روب غرييه) تسيء تمثيل تجربة زملائه، ففي رواياته الخاصة، حينما يتحايل مع الزمن، فإننا نعرف بأنه يتلاعب بالأشياء، لكي يوحي بتجربة غير معروفة بعد. (4) قد تُشعر للوهلة الأولى بدوافع فنية مبهمة.

وكما هو معروف، أنّه لم يهتم الاتجاه البنيوي السيميائي بمسألة المكان، إلاّ في حدود ما يميله المنهج الجديد، وقد يتوزع المكان حسب الإجراء الوظيفي للسرد القصصي، الذي يتأسس أصلا على النموذج العاملي، إلى مكان أصلي وهو عادة مسقط الرأس ومقام العائلة والألفة. أمّا المكان الثاني، فهو المكان اللامكان بحكم عدم إخضاعه لأي مكان معين، وبذلك يتماشى مع طبيعة الإنجاز والفعل في مرحلة الاختبار الرئيسي.

وقد تختلف الأنساق المكانية من حكاية إلى أخرى حسب الرؤية الخاصة والإنجاز، الذي يجب استنباطه من خلال أسلوبية الأثر وصيغ الوصف الواردة فيه.(5)

والحقيقة أنّ توظيف المكان، في الإبداع القصصي، من الوسائل الفنية ذات الأعماق البعيدة. لما يحمله من ملامح ذاتية، وسمات جمالية وعواطف إنسانية وتجارب اجتماعية، تجعل العمل متكاملاً فنياً.

فمنذ القدم، وحتى وقتنا الحاضر، سجل المكان مختلف الثقافات والأفكار والفنون والعادات والمعتقدات، وكل ما يتصل بالإنسان، وما وصل إليه. ولذا فإنه لا يكتسب المكان قيمته الفنية والموضوعية، إلاّ بوصفه وعاء للزمن. حيث يسعى الشخص من خلالهما إلى تحقيق شعوره بالتواجد والكيان الفردي والاجتماعي، وفق جملة من العوامل، التي تُشكل محيطه النفسي والاجتماعي. فالإنسان ينعكس في الأشياء، والأشياء تنعكس في الإنسان على حد تعبير مارسيل بروست.(6)

فلا غرو إذن، فضمن هذا التصور، نجد الإحساس بالمكان يكشف عن منحى العلاقات المتماهية، عبر التجليات التصورية التي يمثلها الشعور بالزمان، وبخاصة إذا كانت اللغة أداة زمنية، فهي تحمل "دلالات مكانية والأديب حين يستعمل اللغة، إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوج في وقت واحد، إنّه يشكل من الزمان والمكان معاني ذات دلالة".(7)

وإذا كان الزمان يدرك بالإحساس النفسي، فإن المكان يرتبط بالإدراك الحسي، ولهذا يكون المكان أسهل للملاحظة والانتباه والمشاهدة من الزمان، نظراً لكونه مجسداً، غير أن العلاقة بينهما علاقة وطيدة، والتفاعل بينهما من شأنه الكشف عن طبيعة عناصر التكوين الفكري والرؤية عند القاص، فبانصهارهما في بوتقة واحدة يكتمل للحدث قيمته الواقعية.

فلا ضير إذن أن يُشكل المكان القصصي عالماً من المحسوسات، قد يماثل عالم الواقع، وإن كان من صنع خيال الكاتب، قصد تشكيل فضاء القصة تشكيلاً جمالياً، من خلال إضفاء صبغة فنية على الفضاء والأشياء في ثنايا السرد، لكي يصبح التأثير الذي تفرضه "الأشياء نوع من استحواذ الخارج على المرء".(8)

وإذا تناولنا وجهة نظر "باشلار" عن المكان نجده هو كل شيء، في الوقت الذي يعجز الزمان عن تسجيل استمرارية واقعية بالمعنى "البيرجسوني"، لأن معايشتنا للاستمرارية المحطمة" نستطيع أن نفكر فيها فقط بمستوى تجريدي خال من الكثافة. إن أجود عينات

الاستمرارية المتحجرة الناتجة عن البقاء الطويل في المكان توجد وعبر المكان".(9)

ولعلّ أهمّ ما يلفت النظر، في أن المكان من الناحية الذهنية، لا يبقى منغلقا بشكل دائم، إنه يتوزّع عبر ذواتنا فيبدو "وكأنه يتجه إلى مختلف الأماكن، دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة".(10)

ومن ناحية أخرى، فقد يلاحظ المرء مدى ارتباط مفهوم الحيز المكاني، على مستوى الرمز، ببعض المشاعر والأحاسيس، كما يمكنه أن يدرك أيضاً، القيم الإيجابية والسلبية، التي تظهر من خلال تماهي الزمان في المكان، من أجل تفسير حاضر الإنسان، بالمقارنة مع ماضية، أي إسقاط الماضي على الحاضر.

ونلحظ هنا أنّه يتجلى المعنى الرمزي المستمد من الخيال الإنساني، وفق القيمة الفنية والجمالية، التي يعكسها فضاء المكان، بوصفه نقطة انطلاق من المحسوس إلى المجرد، من خلال جدليات حيز الثنائية الضدية المعارضة، وهي غالباً ما تتمحور حول مفهوم:

المفتوح =/= المغلق، الداخل =/= خارج، المرتفع =/= المنخفض

القريب =/= البعيد ، المركزي =/= الهامشي، السطحي =/= عميق

الثابت =/= المتغير.... إلخ

وهنا يظهر مدى مساهمة المتناقضات، في تكثيف الدلالة، للكشف عن عمق المكان وخصوصيته ومستواه، لأنّ "العلاقة بين المتعاكسات لكونها أقل منطقية فهي أكثر تبعية بشكل احتمالي، أكثر ارتباطاً".(11)

وقد تشكل هذه الثنايات المكانية المتعارضة. القاعدة الأساسية، لسبر الواقع النفسي، والبعد الاجتماعي، للشخصية حسب توظيفها، وفق الاتجاه العام للقصة، حيث تتشابك الخيوط النفسية الاجتماعية والتاريخية، في وحدة دلالية غنية، يضاعف من قيمتها وتأثيرها، في البناء الفني للفضاء، الذي هو وسيلة من وسائل الاستشفاف.(12)

وقد تنعكس تجليات هذه المتناقضات وواقعها المادي على المستوى النفسي، إذ كلما كان المكان ضيقاً، شعر الإنسان بمعان غير مستحبة، لأن الضيق والانغلاق يوحي ـ عادة ـ بالاختناق واليأس، في حين يوحي الانفتاح بالحرية والانطلاق.

ومن الملاحظ أن أغلب الأدباء يلجأون في كتاباتهم، إلى التعبير عن وعيهم بالانفتاح، عندما يصورون الأبواب والنوافذ المفتوحة، كما يجعلون شخصياتهم تطل من أعالي المرتفعات، التي تُساعد على التطلع والاكتشاف. إضافة إلى أننا "حين نحلم بالارتفاع، فنحن في المنطقة العقلانية للمشاريع الذهنية الرفيعة".(13)

والانفتاح على العالم الواسع يوحي بالقوى المطلقة للسكون اللانهائي كما يغري بفتح الأعماق القصوى للوجود المتكتم، ففيه نستشف اللانهائي في رئتنا وخلاله نتنفس كونياً، بعيداً عن القلق الإنساني.(14)

وهنا تكمن فيما يبدو مسألة الداخل والخارج، أي الانتقال من المكان الداخلي إلى الفضاء الخارجي، وإن كانت هذه المسألة، تُشكل انقساماً جدلياً من شأنه تعميق المفهوم الفكري والفلسفي، بمجرد وضع الحيز في مستوى مجالات الاستعارة لأن مدلول الداخل والخارج، الذي نستشفه عن طريق الخيال، لم يعد بالاستطاعة طرحه من وجهات نظر بسيطة وسطحية، لأنه عندما تحذف الإحالات الهندسية "سوف نتبين أن جدل الداخل والخارج، يتضاعف مع تنوع الفروق الدقيقة، التي لا حصر لها".(15)

وتجدر الإشارة في هذا الصدد، إلى مختلف الأنساق المكانية، التي يبدعها القاص، وقد تكتسب دلالات ومعاني شتى، من خلال الموازنة، التي يقيمها بين القرية وبين المدينة، وهي من أهم الثنائيات، من حيث عمق الدلالة وبُعد المعنى، إذ تُسهم بشكل مباشر، في طرح القضايا، التي تتعلق بقيم الفرد والمجتمع، الأصالة والانتماء الحضاري.

ساعدت الفنون الحديثة الكتاب، على تجسيد أبعادهم الدلالية والمعنوية من خلال إدماج وجهة نظر القارئ والمتفرج عبر الخصائص، وتقنيات الفنون السينمائية المستحدثة لأن "السينما تمتاز بكونها فن مسافة وفن زمن. حيث تجمع الكاميرا بين الاثنين ضمن وحدة جدلية تركيبية".(16)

وقد استعمل معظم الكتاب فن التركيب السينمائي، في تصوير بعض المناظر، التي تتسم بتقنية فنية متميزة، وهي تتمثل في: "المنظر المضاعف" و"اللقطة البطيئة" و"القطع" و"الصورة عن قرب" و"المنظر الشامل" و"الاختفاء التدريجي" ... إلخ. وهي كلها تقنيات تسعى، إلى تحقيق أساليب متجددة، تساعد على إدماج القارئ بيسر، وبصورة مباشرة، في النص ومكوناته الفضائية الجمالية المختلفة، وكلها تحرص على توارد الخواطر والأفكار.

2. بناء المكان في القصة القصيرة:

لقد أشرنا في مساقات البحث بأن وظيفة المكان، هي وظيفة دلالية جمالية نظرا لما يتسم به فضاؤه، من إضفاء أبعاد على الحقائق المجردة بفضل إيحاء لا نهائي، يتجاوز الصورة المرئية، إلى ما تضمره من أبعاد خفية، من شأنها تقوية فاعلية الإيهام القصصي.(17)

والمكان الذي تصوره القصة القصيرة، هو مكان أقصوصي، له تفرده الخاص وواقعيته وطبيعته الخاصة، المرجعية المتميزة، فهو مكان يُحدد جماليا ويُؤسر في قبضة مجموعة، من الكلمات لأنه مكان مصاغ، من ألفاظ لا من موجودات. (18)

والقصة القصيرة، شأنها شأن الرواية في عدم اقتصار الكاتب على تصوير مكان واحد، لهذا يصعب حصره، إذ تتعدد الأمكنة حسب تعدد الأحداث في القصة الواحدة. ومن هنا تأتي أهمية الاعتماد على التركيز الشديد في وصف مسرح الأحداث، الذي ينبغي للكاتب بدقة، ووصفه بإيجاز، بقدر الإمكان، وأن يبرز سماته وخصائصه الأساسية، المرتبطة بالقصة. (19) والتي تُسهم في الكشف، عن الدلالات، والانتقال بها على صعيد السردي، من مستوى إلى مستوى آخر.

وفي هذه الحالة يمكن للقصة القصيرة، أن تتناول حدثا واحدا، أو أحداثا تتواصل زمانا ومكانا، أو تتحرر من قيود التسلسل الزمني أو التلاحم المكاني، إذا ما حافظ القاص، على وحدة الموضوع ووحدة الانطباع، وأقام الربط بين العلاقات المختلفة في حالة "تعددها أو تعدد مراحلها، بحيث تبدو الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية حقيقتين متكاملتين في عرضه القصصي".(20)

من الواضح أن الأمكنة والأشياء في القصة القصيرة، خاضعة للتكثيف الرمزي، ولهذا السبب، يمكن أن يمزق الوصف الذي يرد حشوا الانسجام بين القارئ والنص القصصي، ويُضعف من شأن عاملي الإثارة والتشويق، كما يُقلل من قدرة القارئ على التركيز. ولعله من الواجب حصر مجال القصة في بيئة معينة وفي نطاق محدود وزاوية واحدة، ينظر من خلالها إلى الحياة الرحبة".(21)

يمكننا أن ندرك بأن وصف المكان وتحديد الزمان والاعتماد على الوسائل الفنية التي تساعد

على إثارة الحواس، وتدعيم عنصر الحركة. كلها تتآزر في الكشف عن أبعاد الشخصية العميقة. ولكن انتقاء المكان في القصة القصيرة، يتطلب من الكاتب مزيداً من الدقة فهو يقدم لنا "قطعة من الفسيفساء، يمكننا أن نرى من خلالها الزخرف كاملا، لو كان على قدر كاف من الإدراك".(22)

فمن خلال التقنية القصصية العالية، فنياً، وجمالياً، يمكن للمكان الأقصوصي، أن يكون أكثر حيوية وخصوبة، من كثير من الأماكن الواقعية المشابهة.

وعلى الرغم من ذلك فقد يسلط القاص الضوء على الأماكن، التي تجري فيها الأحداث، واصفاً تفاصيلها راصداً أجزاءها ودقائقها، تبعا للموقف ووفقا للتشكيل الضمني للبناء العام للقصة.

يتضح ممّا سبق أن المكان دعامة من دعامات البناء القصصي، إذ يساعد على التفكير والتركيز والإدراك العقلي للأشياء والبيئة التي تنتظم مع الأحداث والشخصيات في وحدة فنية متكاملة. وهو في القصة القصيرة، ينبغي أن يكون أقرب منالاً إلى الذهن "العين القصصية"، وبخاصة إذا كان يمثل الأبعاد المادية والمعنوية، التي تحمل في طياتها، معاني أبعد وأعمق، من حقيقة المكان، والأشياء الملموسة، والتي عن طريقها . في أغلب الأحيان . تتم عملية إجلاء الوحدات الدلالية المتماسكة، التي تنتظم داخل النص للكشف عن طبيعة الرؤية.

3. مقاربة المكان للواقع الاجتماعي:

بناء على ما سبق يمكن القول، أن للمكان والأشياء دلالات من وجهة المنظور القصصي والجمالي والفني، قد تكون نفسية واجتماعية وتاريخية، ما دامت مرتبطة بالأحداث التي "تنفرد بوجودها بعيدا عن كل الوقائع المباشرة وإن تحدد مفهومها، من خلال الزمان والمكان، اللذين يشكلان القاعدة المرجعية الأساسية التاريخية والجغرافية".(23)

وعلى إثر هذا المفهوم، نجد أن بناء المكان الفني، يتواشج جدليا مع بناء المجتمع، أي مع وضع اجتماعي محدد، من خلال التمثل الفني للواقع، الذي امتلك في ظلاله القاص، عالما معرفيا وجماليا. وقد يتشكل الأدب الحقيقي، عبر هذه المواجهة الدائمة، والجدل المستمر، بين بنية الفن، وبنية الواقع، حيث يصبح الإبداع الأدبي والفني "لا كشهادة وثائقية بكل أنشودة إنسانية تمجد عظمة الإنسان وعظمة مغامرته الحضارية الإنسانية".(24)

فيما يبدو أن بين التأليف الخيالي، والواقع الاجتماعي الحقيقي، تتجمع الأبعاد الزمانية، والأبعاد المكانية، في بؤرة واحدة، لتتخذ أسلوباً فنياً جديدا، ممّا يعين على "أن يمضي البطل يبحث في أعماق نفسه ويقوى على جميع تلك الأبعاد كلها في مجتمع واحد، لتتبع من أغوار عميقة".(25)

وإذا دققنا الرؤية في بعض الأماكن والأشياء، نجدها عند النظر إليها أنها غائرة في المجتمع، وفي الأرض، ممّا يجعلها قادرة، على تلخيص تاريخ والاحتفاظ بمعان وتشكيلات، لا توجد في سواها، ولهذا فالأمكنة والأشياء تأخذ طابعها، الذي يميزها عن غيرها، من الإنسان والمجتمع الذي يصنعها. لأن الواقع المكاني "يبقى خارجا ما لم تجر فيه أفكار يصنع من خلالها الإنسان، معنى جديدا لأبعاد ذلك المكان".(26)

انطلاقا من هذا التصور، يسعى معظم الكتاب إلى خلق أمكنة في قصصهم، تتميز بخصوصية محلية إنسانية شاملة، تسم أدبهم بميسم واقعي، يتلاءم مع مسعاهم الطبيعي، في

تشكيل رؤية واضحة، لا تقف عند حدود الحاضر كليا، بل تمتد إلى أعماق الماضي، من أجل وضع خطوط عريضة للمستقبل.(27)

يمثل المكان في القصص ذات الطابع الواقعي، الفئات الاجتماعية ومستويات ظواهرها الحضارية المختلفة، من خلال أبعاده الدلالية العميقة، التي تتلاقى وتتفاعل وتتمازج، مع الأحداث والأشخاص، وتصرفاتهم، ومدار تفكيرهم، ومناقشاتهم وآمالهم وأحلامهم. فمن خلال المكان يستطيع القاص تصوير مظاهر الحياة اليومية.والمشاهد الشعبية، والعادات الاجتماعية، والمناسبات المختلفة، في لوحات جمالية تنضح حرارة وصدقاً، تفصح عن المشاهد الملتقطة، أي المستمدة من ملامح الواقع، الخلفية الأساسية الحية.

وبناء على هذا، يفضل معظم الكتاب . إن لم أقل كلهم . رصد وتصوير البيئة الطبيعية التي يحيون فيها، والمتمثلة في الوطن والأرض، وهو مسعى إلى تجسيد خصائص واقعهم، المجال الأساسي للمجال الفني المقارب، الذي يحاول الكاتب من خلاله إظهار انتمائه القومي.

ولعل من خصائص الأماكن المحلية أنها، تعطي فن القصة طابعاً مميزاً وخصوصية معينة، إذ أن التأثير القوي والمباشر الذي تتركه، يحدث باستمرار تحولا في منطقة الوعي، أي تحولا من مستوى المدركات البسيطة إلى مستوى مدركات معقدة ومتشابكة بسبب اقتران النظرة الفنية بالنظرة الجدلية للبناء الاجتماعي، إذ تصبح مثل هذه "الأمكنة نواة وبؤرة، سطحا وعمقاً، مكاناً شعبياً محدوداً، وموقفا لتاريخ أشمل، وبمثل هذا الفهم لمكونات العملية الإبداعية، نستطيع أن نربط وبدون تبسيط بين التاريخ والمعاصرة، وبين ماضي الأجداد وفعل الأبناء، لقد أصبح الدور التاريخي لكل عملية مشخصة وكائنة على الأرض، أو في الفكر فاعلاً، عندما يصبح جزءاً مهماً، من عملية تطورية، ومستمرة".(28)

ومن الملاحظ أن التفاعل القائم بين الأديب الفنان (الذي ينتقي الأمكنة والأشياء عن وعي) وبين مجتمعه، يعكس بعض الجوانب المعنوية الهامة، إذ أحيانا نجد الإيقاع المكاني، أطغى من الإيقاع الزماني، الذي ينقلنا إلى أعماق المجتمع.

لكون المكان ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات، وإنما هو أحد العناصر الحية الفاعلة، إذ يحتل أحياناً الصدارة في القصة، ليصبح جزءاً هاماً من الشخصية المحورية في السرد الحكائي، ولهذا يسعى الكتاب دائما في البحث عن النظريات، التي تقوم على شكلنة أوسع وأشمل للبنية المكانية.

والحقيقة، أنه يترتب على تصوير البيئة، أثر كبير في إدماج القارئ في النص القصصي، وإتاحة الفرصة له للمشاركة، بكل جوارحه في تصور مناخها الطبيعي، بإحساس معين، يتحول خلاله الخيال إلى حقيقة شعرية، عبر عملية التذكر ومقارنة الأشياء، والموجودات، والمكونات القصصية، التي تُمكّن كناياتها القارئ من تصور الجو العام للقصة، عبر دلالات الأشياء ورموزها.

ولعل بيئة القصة هي حقيقتها الزمانية والمكانية، لما تحمله من سمات تدل على المرحلة، وما يتعلق بتاريخها الطبيعي، بما يحمل من أخلاق الناس وشمائلهم ونمطهم في الحياة.

وغالبا ما يسعى القاص، إلى رصد "أوصاف البيئة الطبيعية والاجتماعية. وحيث يلتقط أوصاف الملابس وأخلاق الناس وعاداتهم في تلك الفترة، وهو بطبيعة الحال لا يتقيد بها تقيداً تاماً، إنما يستعين بها على تصور الفترة، ويترك لخياله اللمسات الفنية الأخيرة، التي تصهر هذه المادة وتمزجها مزجاً تاماً". (29) ومن البديهي، أنه كلما

صور الكاتب بيئته، إنما يكشف بذلك، عن موقفه إزاء مجتمعه.

وقد يتخذ فضاء المكان . أحياناً . طابعاً تاريخياً في بعض الأعمال الإبداعية. فينظر إليه، على أساس ارتباطه، بعهد مضى أو "لكونه علامة في سياق الزمن.

وهكذا يتخذ المكان شخصية زمنية. (30) عبر انتشار العلامات اللغوية، التي ترتبط داخل النص القصصي، من خلال النسق البنائي، وأبعاده الدلالية المعنية.

4. فضاء الطبيعة وعنصر الوصف:

تشترك المشاهد الطبيعية في رسم لوحات حسية ناطقة، وقد يعني بعض الكتاب بالوصف الملامح الطبيعية لذاته تعبيراً عن جمالها البديع، في حين يضمنها البعض الآخر أبعادا قد تكون نفسية واجتماعية أو إيديولوجية. إذ يصبح عنصر الطبيعة في قصصهم "عاملاً مؤثراً في الحوادث والشخصيات فيصطنعها للكشف عن عواطفها أو أحاسيسها الداخلية تجاه موقف من المواقف، فيكون المنظر الطبيعي، حلقة في سلسلة تطور الشخصية، أو باعثاً من البواعث، التي تشكل نفسيتها.(31)

استغل بعض الكتاب مظاهر الطبيعة، وما تحمله من طابع رومانسي، في تصوير مغامرات أبطالهم، وتمردهم على المجتمع، "والهروب من قيوده والهيام في الطبيعة بكل غموضها وسحرها". (32) وهي طريقة سائدة في معظم القصص، التي غالباً ما يقصد من ورائها خلق أثر معين، عبر وسائل فنية متاحة، ومن خلال الخيال التصويري، والحيوية المتدفقة، التي توحي بها الطبيعة وجوّها الطليق، الذي يحمل في طياته مظاهر الحياة والتطلع إلى الحرية.

فعودة الكاتب إلى الطبيعة يعني في حد ذاته "عودة" إلى الفطرة والذات، وهي إذن إعادة الاعتبار، إلى العفوية والحرية، هي تجاوز للتقاليد بصيغها الاجتماعية والفنية".(33)

ومما يبدو من خلال بعض الكتابات الأدبية . بصفة عامة . تعلق الكتاب تعلقاً عميقاً وحيوياً بالطبيعة، بالريف، وما يزخر به من مناظر جميلة ساحرة، ولكن المهم في الأمر، أنهم لم يتخذوا الطبيعة إطاراً خارجياً إضافياً، بل صنعوا منها عنصرا أساسيا قائماً بذاته، في البناء القصصي، يسهم مساهمة فعالة، في إثراء الأحداث، وتطويرها، وبذلك أظهروا مقدرة فنية، في مزجهم بين الزمان، الذي يُعد أقوى الأمور كلها فعلا في حياة الإنسان، وبين الطبيعة بُغية الكشف، عن الأبعاد النفسية للشخصيات، من خلال نشر الإحساس بالقيم العميقة، للحياة من خلال أشكال أثقل شحنة وكثافة، تتسم بدفء اللون والإقناع.

فهناك من الكتاب من نجح في تصوير فصل من فصول السنة، والأثر الذي يُحدثه في الطبيعة، محاولاً التوفيق بين هذا الأثر ونفسية شخصياته. ومن الملاحظ أنه غالباً ما يُتخذ فصل الشتاء لإظهار ملامح الحزن، الذي يضفيه الجو العام القائم، المتميز بالسكون والطمأنينة. وفصل الشتاء فيما يرى "باشلار" هو أقدم الفصول، فهو لا يضفي قدماً على ذكرياتنا وحسب، آخذاً أيانا إلى الماضي البعيد، بل إنه في الأيام الثلجية، يصبح البيت أيضاً قديماً، كأنه عاش عبر القرون الماضية".(34)

والحالمون يحبون هذا الفصل، ويريدونه مثلجاً، وبارداً، وجليدياً، حتّى تصبح بيوتهم، أكثر دفئا ونعومة، ومما يبدو أيضاً أنه يجعل البيت اللطيف الشتاء أكثر شاعرية، كما يضفي الشتاء مزيداً من الشعر على البيت.(35)

يستخدم بعض الكتاب عنصر الطبيعة، في

التنبؤ بالأحداث، والتمهيد لها، بغية تلوين أبعاد شخصياتهم النفسية، والإيماء بما سينتابها فيما بعد من شعور. وقد تتميز هذه الطريقة بقيمة فنية متفردة، حيث يتبع عنصر المكان عنصر الزمان، في كثافته وتماسكه إذ تتحول أثناء السرد آليات الوصف إلى جملة من المؤشرات المناخية، تُشعر بصفة محتملة، بحدث أو فعل لم يقع بعد. ولعل هذه المؤشرات الوصفية من شأنها تهيئة نفسية القارئ بالتمهيد للحدث، الذي سيتقبله في نهاية القصة.

والجدير بالذكر، أن وصف المكان، لا يتمثل إلا في الذهن الذي يتخلله، ويؤمن به. فذهن الإنسان لا يرى عوالم فحسب، بل يخلقها أيضا وإن كانت مختلفة عن العوالم الحقيقة، فهي أجسم من الواقع، الذي نتحرك فيه، للميزة التي يتمتع بها الذهن، وهي حرية انتقاله، عبر الأماكن، التي لا نحيا دائماً فيها.

> وعلى هذا الأساس، وغيره نجد عنصر الوصف أداة فعالة، يستغله القاص في خلق جو مناسب، يُساعد على تلوين حوادث القصة، فبوساطته يدمج الكاتب القارئ، ويجذبه إلى المتابعة، ويجعله يعيش في قصته وهذا هو مقياس جودة القصة ونجاحها.(36)

وقد يعمد الوصف، إلى إسداء وظائف هامة ضمن جماليات الخطاب وأسلوبية اللغة. فهو يعكس الصورة الخارجية، لحال من الأحوال، أو لهيئة من الهيئات لتمثيله الصفات المحسوسة للحيز والأشياء، من موجودات، ومكونات، تنتقل من خلال الكلمات إلى ذهن القارئ ليتصورها.

ومما يبدو أن الوصف يقع على الأشياء "المركبة من ضروب المعاني، فالربيع زهور ونسمة وعطر وخضرة. ورونق ونظرة، وماء وطير وخضرة، ورونق ونظرة، وماء وطير، وغناء وإشراق، وتطلع وتجدد.... فكان الوصف من أجل كل ذلك، محتوماً عليه أن ينقل صورة الربيع المركبة، المتعددة الأشكال والأحوال، والمختلفة المعاني والهيئات: نقلاً أميناً وبديعاً في الوقت ذاته، لصورة العالم الخارجي، لفصل الربيع".(37)

ومن المعروف أن من مميزات الوصف، أنه يُشحن بطاقات هائلة من الجمال الأدبي، لكون وظيفة هذا اللون، من النسيج الفني، التي تتحدد من خلال مفهومه الجمالي، وإن كان يُقلل من وتيرة السرد، لأن "الوصف يناقض السرد والسرد يتعارض حتما مع الوصف. الوصف يبطئ حركة المسار السردي، أكثر من لزوم السرد للوصف".(38)

إلا أننا أحيانا نصادف أوصافا تساير آليات السرد، بشكل متناوب ومنسجم ومتضافر داخل الخطاب، بُغية تطوير الأحداث، بشكل يُساعد على التحكم في التركيبة الزمانية، وفق ثنائية منتظمة.

المصادر والمراجع:

1. غاستون باشلار "جماليات المكان" ترجمة: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط4، 1996م ص.37.
2. ميشال بوتور "بحوث في الرواية الجديدة" ترجمة: فريد أنطونيوس، عويدات، بيروت، 1982م، ص.43.
3. المصدر السابق، ص52-.53.
4- بول ويست "الرواية الحديثة "ترجمة: عبد الواحد محمد، دار النشر، وزارة الثقافة، بغداد، 1981م، ص.276.
5. سمير المرزوقي "مدخل في نظرية القصة "الدر التونسية، تونس، د.ت.ص.65.
6- Proust "le coté de germantes1" A la recherché du temps perdu - Folio, Gallimard, Paris, 1954, p 158.
7- شايف عكاشة "مقدمة في نظرية الأدب "ديوان المطبوعات

الجامعيـة، الجزائـر، ج1، ق1، 1990، ص58

8- جان بيار ريشا "فرانسيس بونج، الشـيء مشـهدا وشخصـا.." ت/محمد ميلاد مجلة كتابات معاصرة العدد 34، 1998.

9. غاستون باشلار "جماليات المكان" ص.39.

10. المصدر السابق، ص.72.

11ـ آن إينـو "مراهنـات دراسـة الدلالات اللغوية" ص.102.

12- سـهير القلماوي "فن الأدب . المحاكاة . دار الثقافة، القاهرة، 1973،104.

13ـ غاسـتون باشـلار "جماليـات الزمان" ص.46.

14. المصدر نفسه، ص.181.

15. المصدر نفسه، ص.195.

16- ياسين النصير "الرواية المكان" دار الشـؤون الثقافيـة العامـة، بغداد، 1986، ص.18.

17- Maurice blanchot <<L espace littéraire>> ed galllimard, Paris, 1955, P 395.

18ـ صـبري حـافظ "الخصـائص البنائيـة للأقصوصـة" مجلـة فصـول، القـاهرة، م1، ع4، سبتمبر 1982م، ص28-.29.

19- سـامية أسـعد "القصـة القصـيرة وقضـية المكـان" مجلـة فصـول، القـاهرة، م2، ع4، سـبتمبر، 1982م، ص.179.

20- حسين نصار "صور ودراسات في أدب القصة "مكتبة الأنجلو المصـرية، القـاهرة، 1977م، ص.144.

21- يوسف نجم "فن القصة" دار الثقافة، بيروت، ط5، 1966م، ص.109.

22ـ مـاري لـويز بـارت "القصـة القصـيرة" الطـول والقصـر " ص.51.

23- Michel Patillon<< Precis d analyse littéraire>> 1- les structures de la fonction, Fernand Nathan, Paris, 1974, P17.

24. محمد كامل الخطيب "عالم حنا مينـة الروائـي "دار الآداب، بيروت، 1979، ص.33.

25. عبد الرحمان ياغي "في الجهود الروائيـة "المؤسسـة العربيـة للدراسـات، بيـروت، ط2، 1981، ص.190.

26. ياسين النصير "الرواية والمكان" ص6-.7.

27. المصدر نفسه، ص24-.25.

28. المصدر نفسه، ص.25.

29- يوسف نجم "المصدر السابق" ص.109.

30- خالدة سعيد "حركية الإبداع" دراسة في الأدب العربي الحديث ـــ دار المعرفـة، بيـروت، ط1982، 2، .30.

31- يوسف نجم المصدر السابق، ص.111.

32- عبد الرحمان ياغي "المصدر السابق" ص.145.

33- خالدة سعيد "المصدر السابق" ص.32.

34ـ غاسـتون باشـلار "جماليـات المكان" ص.63.

35. المصدر السابق، ص.61.

36- محمد الهادي التونسي "القصة التونسية القصيرة "دار بوسلامة للطباعـة والنشـر، تـونس، 1980، ص.121.

37- عبد الملك مرتاض "في نظرية الرواية "عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص286-.287.

38. المرجع نفسه، ص.289.

□□□

التجربة الجمالية
ـ قراءة في النشأة والمفاهيم ـ

أ.د.حسين جمعة- سورية

1 . قراءة في النشأة:

ليست مهمة هذا البحث أن يحيط بنشأة مفاهيم الجمال وأشكاله عند القدماء والمحدثين، شرقاً وغرباً من العرب وغيرهم.... وإنما غايته أن يبرز تطور مفاهيم التجربة الجمالية، والوقوف عند الفرق بين مفاهيم الجمال للوصول إلى التجربة الجالية في دراسة نص ما... فكان لابد من الاختيار.

فنظرية المحاكاة عند أرسطو تعتمد مفهوم الجمال الطبيعي المجسَّد في الظواهر والأشياء والكون أولاً ومفهوم التناسب الذي يتركب من نظام الأشياء الكثير في ذلك كله ثانياً (1). فالجمال يظهر في الشكل من جهة التناسب والتناظر والتوافق والتوازن والدقة والوضوح؛ وما يقدمه من إيحاء اللذة والمتعة التي تستلذها النفس عن طريق الحواس...

وربما ابتعد أفلاطون قليلاً عنه، فحينما جعل الإنسان مقياساً أعلى للجمال والكمال والبهاء... فإن الموضوعات الموصوفة بالجمال عنده ليست جميلة جمالاً مطلقاً، وإنما تتصف به عندما تكون في موضعها المناسب، أما إذا وقعت في موضع غير مناسب لها فهي قبيحة، مما يبعدها عن الجمال المطلق، وهو القائل بتغلغل القوى الإلهية في الإنسان (2).

فهو يصر على مفهوم التناسب والتناظر والتوافق ليأتي الشكل حسناً متأنقاً؛ لا قبيحاً مزرياً... فانتصر بهذا للجمال في الشكل، وليس للمضمون شأن في قسماته.... علماً بأن الأحكام الجمالية تتعلق بالوظيفة وما تمثله من قيم جمالية فإذا بلغ الجميل حد الروعة والبهاء المطلق صار جليلاً. وبهذا يلاقي (ديمقريط) الذي رأى أن الجمال يقع في الجميل، وبه يتجلى كل مفهوم الجمال الجامع لعناصر التناسب التي تثير اللذة والمُتْعة... فمتعة المضمُون ربما تكون أعلى من لذة الشكل لهذا قال: ((يجب ألا نسعى إلى كل لذة؛ يجب أن نسعى إلى اللذة المعلقة بالجميل فقط))، ثم إن الشاعر ترجمان الوحي الإلهي، إذ امتلأت نفسه بفيوضات سخرت له (3).

ومن ثم وقع الاختلاف عند العرب القدماء من النقاد والبلاغيين حول موضوعات الجمال، وكذلك وقع عند الغربيين المحدثين الذي عنوا عناية كبيرة بالنظرية الجمالية، فمنهم من انتصر للجمال في الشكل وحده، ومنهم من جعله في الشكل والمضمُون، وفي الحالتين أهملوا ما قدّمه العرب من نظرات رائعة لمفهوم الجمال حتى صار لديهم نظرية نقدية جمالية.

فالغربيون يصرون على عدم الاعتراف بالآخر؛ ثم جاء عدد من العرب المحدثين ليأخذوا من الغرب كل ما يتعلق بالنظرة الجمالية، وهم ينظرون إلى النقاد العرب القدامى وبلاغييهم باستحياء إذا لم تكن نظرتهم نظرة ازدراء...

ولهذا كان لزاماً علينا أن نشير إلى ما قدّمه بعض أجدادنا في هذا المجال، ومن ثم نقف عند النظرية الجمالية لدى الغربيين المحدثين في قراءة موجزة ودالة على الهدف الذي توخيناه.

ولعل النظر فيما وصل إليه غير واحد من العرب القدامى يبرز أنهم نظروا إلى الجمال في عناصره المكونة له في سياق نظم الكلام وفي الألفاظ والتراكيب من جهة الوضُوح والدقة والتناسب والإيقاع... فالشكل وحده من يتركز فيه مفهوم الجمال، ولو كانت دلالة الشكل غير جميلة أو كاذبة. ولهذا السبب روي شعر غير قليل للجاهليين يقوم على مضمُون لا أخلاقي كما هو عليه الحال في معلقة أمرئ القيس أو غيرها من أشعاره التي وصف فيها مغامراته المكشوفة، وكذلك وجدناه في معلقة الأعشى وبعض أشعاره الأخرى، ودالية النابغة الذبياني، بل قيل: أعذب الشعر أكذبه (4).

ويعد الجاحظ (ت 255هـ) من أبرز العرب الذين انتصروا للفظ (الشكل الفني للنّص) على المعنى (مضمُون النّص). فاللفظ والتركيب هما اللذان يميزان جودة النّص من رداءته، لأن ((المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج... وفي صحة الطبع وجَوْدة السبك؛ فإنما الشعر صناعة وضَرْب من النسج؛ وجنس من التصوير)) (5).

جاء أبو بكر الصولي (ت 335هـ) فتعلق بالشكل، وأبعد المفهوم الأخلاقي من العناصر الجمالية التي حددها الجاحظ للنظرية الجمالية، وهي العناصر عينها التي تقوم عليها النظرية الغربية المحدثة؛ فقال: ((ما ظننت أن كُفْراً ينقص من شعر، ولا أن إيماناً يزيد فيه)) (6). وأكد ذلك أبو الحسن القاضي الجرجاني (ت 392هـ) قائلاً: ((فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عُدّت الطبقات؛ ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية)) (7).

وهناك نقاد وبلاغيون عرب انتصروا للشكل والمضمُون معاً ورأوا أن الجمال يتكامل فيما بينهما، على اعتبار أن كلاً منهما يؤثر في الآخر، ولذلك يأتي الحسن والبهاء على درجات وأعلاها ((ضَرْب حَسُن لفظه وجاد معناه)) . كما ذهب إليه ابن قتيبة (ت 276هـ) في نظريته الجمالية . وأدناه ((ضَرْب تأخّر معناه وتأخر لفظه))، وبهذا يبحث عن طبيعة الجميل (8).

فقد نفذ ابن قتيبة بعد الجاحظ إلى مفهوم النظرية الجمالية باعتبارها نظرية نقدية يفهم الكلام والفن في ضوء مقاييسها وعناصرها، ولكنه لم يَفْصل الشكل عن المضمون. وكذا رأينا الجمال عند ابن طباطبا (ت 322 هـ/ 934م). وحين جعل الحواس أداة الناقد الجمالي لمعرفة الشكل أردفه بالحديث عن المعنى أو المضمُون فقال: ((والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه؛ واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه أن لك حاسة من حَوّاس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر؛ والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل؛ واليد تنعم بالملمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي.. فإذا كان الكلام الوارد

على الفهم منظوماً مصفى" من كَدَرَ العي، مقوماً من أَوَد الخطأ واللعن؛ سالماً من جور التأليف؛ موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً اتسعت طرقه ولطفت موالجه؛ فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به))، ((والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه)) (9). وأخذ (هيجل) هذه المقولات بتمامها دون إشارة إلى العرب، حيث قال (ستيس): ((لقد ذهب هيجل إلى أن كل عمل فني يتألف من معنى روحي وتجسيد حسي)) (10) وكذلك تتكر (ستيس) لابن طباطبا.

ثم انتصر عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) لمفهوم الجمال في الشكل والمعنى في نظريته المعروفة بالنظم كما في قوله: ((اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها)). ثم قال: ((وإذا قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب من المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض)) (11)

2 . مفاهيم الجمال:

أصر الجرجاني على الجمال في الشكل والمضمُون كالعديد من النقاد والبلاغيين والفلاسفة من العرب، ثم تبعهم في ذلك اللغويون. فالجمال . عند ابن سِيْده . هو الحُسْن؛ يكون في الفعل والخَلْق معاً... وقد جمل الرجل جمالاً، فهو جميل، وجُمال. فإذا قلنا: (جمَّله، وتَجمَّل: زيَّنه، وتزيَّن) فقد دخل في التجمُّل وهو التزيُّن... أي أنه ليس جميلاً بطبعه أو أنه ناقص الجمال، فتكلف الجمال ليصبح جميلاً (12).

> فالجمال يقع على الصور والمعاني عند كثير من العرب؛ وإدراكه إدراك نسبي بين الناس من جهة صحة الحواس، وحسن تمييزها، ودقة الفهم، وعمق إدراكه؛ على اعتبار أن الجمال إنما هو بهاء التناسب وجودته في الشكل والمضمون (13)؛ ثم غدا نظرية جمالية نقدية لدى أجدادنا لتمييز الغث من السمين.

وقبل مناقشة النظرية الجمالية نعترف بأن الغربيين كانوا أسبق من العرب المحدثين في تناولها، ومنهم من انتصر للشكل، ومنهم من انتصر للمضمُون... ولكن أغلب أصحاب النظرية لا يقيمون اعتباراً للمضمون ولا للوظيفة ولا للأخلاق أياً كان الإنتاج الإبداعي تاريخياً أم معاصراً، نفسياً أم اجتماعياً، فكرياً أم فلسفياً ودينياً وخلقياً... إن هؤلاء ينظرون إلى الموضوع الجمالي من وجهة نظر جمالية صرف تتحقق في مكوناته أو ما أطلق عليه العناصر الجمالية (14).

فالنظرية الجمالية عند هؤلاء ترفض أي معايير خلقية للحكم على الفن الجميل أو الأدب الجميل... ومعايير الجمال والحكم عليه تستنبط من طبيعة الموضوع (أي من شكله) سواء كان في الإنسان أم الكون أم الأشياء أم الظواهر... ومن ثم يحكم عليها بالحكم النقدي الجمالي من مثل (فاتنة، بديعة، رائعة؛ بهيجة، لطيفة، رائعة؛ حلوة؛ رقيقة؛ عذبة....) أو العكس إذا كانت قبيحة...

وهذا الحكم مستمد من اكتساب الموضوع الجمالي لعناصر الجمال الكامنة في الموضوع من جهة الشكل كالدقة والجودة والتناسب والاتقان، والتوافق والإيقاع المنسجم مع التراكيب والألفاظ، والصور الموحية الموَشَّاة... لهذا يعرّف (كروتشه)

الجمال بقوله: هو التعبير الناجح؛ أما القبيح فهو ما كان غير جمالي أو غير تعبيري (15).

ثم جرى عدد من العرب المحدثين وراء هذا المفهوم الجمالي،ورأوا أن البحث عن غاية الفن أو الأدب لأمر مُضْحك عند علماء الجمال... فالصدق والأخلاق عامة لا يبحث عنها في الأشياء وغيرها إلا الأنبياء (16). فالجمال لا يكمن إلا في الشكل، ولا شيء غيره ولا اعتبار للمضمُون من جهة القيمة الجمالية (17).... ولهذا نتوقف عند الفرق في المصطلحات.

3 . الفرق بين مصطلحات الجمال:

لا مراء في أن الاختلاف حول موضوع الجمال ظل مستمراً عند الغربيين والعرب المحدثين مثلما كان عند اليونان والعرب القدماء... ولمّا تعلق الغربيون بالنظرية الجمالية فإن كثيرين منهم جعلوها في عناصرها كلها ضامّة للشكل والمضمُون معاً.. من دون أن يربطوا بينها وبين مفهوم (الجميل) كما ذهب إليه (ديمقريط) من قبلُ... فهم يرون أن هناك علاقة وطيدة بين الجمال والمضمون؛ في الأشياء والظواهر والكون والإنسان... ومن ثم تصبح وظيفة كل موضوع وظيفة جمالية من نوع ما... يقول ميكال ديفرين: ((جمالياً، ليست المادة في الأثر مادة بناء وحسب، مثلما هو الشأن بالنسبة للحرفي، ولكنها حامل للحسي؛ إنها هاهنا للظهور وتكوين موضوع للتأمل، لا موضوع للاستعمال)) .(18)

ثم يعرّف (ولتر. ت. ستيس) الجمال قائلاً: ((الجمال هو امتزاج مضمون عقلي مؤلف من تصورات تجريبية غير إدراكية مع مجال إدراكي بطريقة تجعل هذا المضمون العقلي، وهذا المجال الإدراكي لا يمكن أن يتميز أحدهما [من] الآخر)) (19).

فإدراك الجمال في أي موضوع كان يستدعي من المتلقي حساسية مرهفة وحَدْساً دقيقاً وفهماً شمولياً كبيراً لتصبح القيمة الحقيقية للجمال هو الجمال نفسه. ولكن الجمال ليس أحادي الاتجاه . وللشكل؛ دون شك؛ سحره وجاذبيته التي تشد القلوب وتأخذ بالألباب باعتبار ما يتسم به من بهاء وصفاء وتناسق وتناسب وتناغم وانسجام ودقة وتأثير . في أي موضوع مما ذكرناه؛ فلكل شكل مضمُون ولكل مضمون وظيفة وهدف؛ وإن كان الشكل في ذاته يحمل وظيفة جمالية وهدفاً جمالياً...

نحن لا نقلل من قيمة الشكل الجميل؛ لأن كّلاً منا يسعى جاهداً إلى تجميل الأفعال والمظاهر إن كانت فاقدة للجمال، ويسعى إلى تكميل عناصرها الجمالية إن كانت ناقصة لها... ولكننا لا نفصل ذلك عن المضمُون؛ ثم عن الوظيفة والهدف. فالشكل الجميل يرتقي بالنفس إلى رحاب الصفاء والنقاء، ويحلق بها في فضاءات أثيرية كثيرة ومتنوعة؛ ولكنه لا يؤسس إلا اللذة المؤقتة التي تزول مع زوال الدهشة؛ ثم مع امتداد الإلفة والتعود على رؤيته... أما إذا كان الجمال في الشكل والمضمُون فإنه يحلّق بالنفس في ذرا اللذة والمتعة والفائدة معاً؛ ويطوف بها في ملكوت الجميل الذي يحتاج من الإنسان في ارتقاء مراتبه الجمالية العليا إلى قدرات ذاتية حسية وحَدْسية، وعقلية ومعرفية كبيرة ومتنوعة... فمنظر التفاحة يحرك لدنيا نوازع جمالية حسية لذيذة وممتعة... لكن هذه اللذة الكبرى تتحقق بمعرفة وظيفتها وخصائصها المفيدة؛ فيغدو الجمال مظهراً وجوهراً؛ فما قيمة الجمال الخارجي لهذه التفاحة إذا كان داخلها فاسداً؟!!. ثم إن الدِّرْع قد تكون بهية المنظر، محكمة

النسج، خفيفة المحمل، ناعمة الملمس... لكنها لا تستطيع أن تحمي فارسها فهي غير قوية، ولا مانعة للضربات... فما قيمة الجمال الشكلي الخارجي إذا فقد جوهرها الحقيقي ماهية الجمال، وإن انطبقت عليها عناصر الجمال المعروفة؟ فهي عرضة للتلف لأول ضربة؛ ومن ثم فإن لابسها سيكون عرضة للموت بعد أول طعنة....

لذلك كله نرى أن الجمال الحق هو الذي يشتمل على الشكل والمضمُون معاً، وكل منهما يقوم بوظيفة خاصة به؛ ويسعى إلى الغاية المرجوة.

فالجمال الطبيعي يدرك عادة بالحواس وحدها، ويرتقي بذوق المتلقي، ويزيد من رهافة حسة، ويعمق قوّة حَدسه... بيد أن هذه الحواس إنما هي منافذ العقل المدرك للجمال المحسوس في أي موضوع من موضوعاته الإبداعية أو الطبيعية... في الإنسان والظواهر والأشياء والكون...

فإدراك الجمال المحسوس يحتاج إلى التجربة والثقافة والعقل... في الوقت الذي يرتبط بالحواس الواعية، المتأملة؛ وفقاً لقوله تعالى: ﴿فتكون لهم قلوب يعقلون بها أو آذان يسمعون بها﴾ (الحج 64/22) وقوله: ﴿وتعيها أُذُن واعية﴾ (الحاقة 12/69) وقوله: ﴿فستبصر ويبصرون. بأيكم المفتون﴾ (القلم 5/68) وقوله: ﴿قل: من يرزقكم من السماء والأرض، أم من يملك السمع والأبصار، ومن يُخْرج الحيَّ من الميّت ويخرج الميت من الحيّ، ومن يدبّر الأمر؟﴾ يونس (31/10).

وقد ذهب (آن سوريو) إلى أن المقولة الجمالية تجمع بين النموذج الانطباعي الانفعالي والتنظيم الموضوعي الداخلي لعناصر العمل الفني والمكوّنة لمجموع المتطلبات.... مما يسمح بأن تقام عليه أحكام قيمة (20). ولذا تصبح القيم الخلقية والدينية أحد أجزاء علم الجمال، وإن لم تدخل في معايير الحكم على جمالية الموضوع. فنحن نصف الأفعال الخيرة بأنها جميلة؛ بينما نصف الأفعال الشريرة بأنها قبيحة. ولمَّا ساوى النبي الكريم بين جمال الشكل والمضمُون في الزواج مال إلى المضمُون لقوله: [تنكح المرأة لأربع: لمالها، ولحَسبها، ولجمالها، ولدينها، فاظفر بذات الدين تَرِبت يداك]، وقال النبي الكريم: (ﷺ): [إياك وما يسوء الأُذن] (21)، وقال: [الجمال في الرجل اللسان] ثم فسّره بحديث آخر فقال: [الجمال صواب القول بالحق، والكمال حسن الفعال بالصدق] (22).

وفي ضوء ما تقدم يحوز الجمال مفهوم الجميل لاكتسابه صفة البهاء والكمال والتمام؛ والإكمال من الكمال يكون لإزالة نقصان العوارض، على حين أن الإتمام من التمام يكون لإزالة نقصان الجوهر والأصل... ومن ثم فإن الحكم الجمالي يتعدى عتبات الحواس الخمس . كونها المنافذ الخارجية للمتذوق الناقد المرهف الحس، الوقاد المشاعر . إلى مفهوم التعقل الواعي المميز لطبيعة الجمال ووظيفته...

ونرى أن الذائقة الجمالية للفلاسفة والنقاد والبلاغيين . عموماً . ذائقة رفيعة المستوى سواء ارتبطت بالحياة أم باللغة والأدب والفن والأشياء و... فالعربي تفاعل . مثلاً . مع النص الأدبي والفني والتاريخي والفلسفي... في إطار اللغة وأساليبها مفردة ومركبة؛ حقيقية ومجازية؛ وتفاعل مع الحياة في إطار الدين والفلسفة والفكر المنفتح على الآخر؛ وصاغ نظريته الجمالية وفق هذين الإطارين، ولكن الغرب الحديث تجاهل ذلك كله.

ومن ثم فإننا نقف من الجمال باعتبار ما يقدمه من لذة وإمتاع في الشكل وبما يقدمه من وظائف وأهداف في المضمُون؛ وبهما معاً يتعلق الجميل... فالخصائص الجمالية التي يوفرها

الشـكل والمضـمُون لا يمكـن أن يوفرهـا الشـكل وحده... ولما كان كل فن يوصف بأنه جميل فإن الجمال يرتقي في مراتبه ليصل إلى مرتبة الجميل، وإذا سـما فبلـغ درجـة الكمـال والتمـام وُصـف بالجليل.. فالجليل في الجمال هو المثل الأعلى، لكنه دون الجلال في صفات الجمال، فقد يوصف الرجل العظيم بالجليل، لكنه لا يوصف بالجلال، لأن الإنسان والظواهر مبتليان بالنقص؛ من جهة؛ وهما محكومان برؤية الإنسان النسبية للجمال من جهة أخرى، بينما صنع الله تعالى يتصف بالكمال والتمـام لقولـه تعـالى: ﴿اليـوم أكملـت لكـم ديـنكم وأتممت عليكم نعمتي﴾(المائدة 3/5).

ولعـل ذلـك يعنـي أن بعـض النقـاد والفلاسـفة العرب لـم يـروا مفهوم الجمـال شكلاً منفصلاً عن المضمُون؛ فالمضمُون عندهم يعد الحالـة الروحية والنفسية للشكل، وللكلام جسد وروح كالإنسان، كما قال ابن طباطبا، وللنفس كلمـات روحانيـة مـن جـنس ذاتهـا (23)؛ أمـا الجليـل المطلـق فهـو راجـع إلـى الكمـال فـي الـذات والصفات (24).

فالفارابي . مثلاً قد تعلق بالفلسفة اليونانية ورؤيتها للجمال، وتأثر بها تأثراً عظيماً، لكنه كما يبـدو لنـا اسـتطاع أن يسـوقها بصـبغة إسـلامية. فالجمال . عنده . وجه من إدراك الإنسان للوجود الأفضـل فـي الموجـود؛ باعتبـاره الإلهـي الصـرف تـارة وباعتبـاره الإنسـاني تـارة أخـرى. فيقـول: ((والجمـال والبهـاء والزينـة فـي كل موجود هو أن يوحّد وجوده الأفضل، ويحصل له كماله الأخير. وإذا كـان الأول وجـوده أفضـل الوجـود؛ فجمالـه فائـت الجمـال؛ كـل ذي الجمـال؛ وكـذلك زينتـه وبهاؤه. ثم هذه كلها له في جوهره وذاته، وذلك في نفسه؛ وبما يعقله في ذاته. أما نحن فإن جمالنا وزينتنا لنا بأعراضنا؛ لا بذاتنا، وللأشياء الخارجة عنا؛ لا في جوهرنا؛ والجمال فيه والكمال ليساهما فيه سوى ذات واحدة؛ وكذلك سائرها)) (25).

فالفارابي يتنـاول مكونـات الجمـال الإنسـاني باعتبارها مغايرة للجمال الإلهي... وفق الأصـل الـذي يـذهب إليـه فـي مفهـوم الجمـال؛ وهـو أن الجمال في كل موجود بالوجود الأفضل والكمال الأخير الذي يتمثل في الله . سبحانه وتعالى . فهو الكامـل لأنـه اكتسـب صـفات الجمـال مظهـراً و مخبراً، أو عرضاً وجوهراً؛ أو شكلاً مضموناً بذاته ونفسه... أما الجمال الإنساني فهو مُحَصَّل من خـارج ذاتـه؛ فـلا يقـع إلا فـي العرض /المظهـر/ الشكل... وهو كذلك في الأشياء والظواهر...

وبهذا انتصـر لمفهـوم الكمـال . التمـام / الجليل/ الجلال في الجمال الإلهي، دون أن يتنكر للجمـال الإنسـاني المقتـرن بالشـكل الـذي أسـس مبادئه كل من أرسطو وأفلاطون... فالفارابي تنبه بكل وعي إلى أن الجمال يكمن في الجوهر؛ فيما تجسده بنية الأشياء والكون باعتبارهما من صفات الوجود وكـل موجود... لأن الموجود لا يكون إلا بجمال الوجود الإلهي؛ مما جعلـه ينتهي إلى أن الجمال يتأسس في الجسد والروح معاً؛ أي (في الشـكل والمضـمُون / أو فـي العَـرَض والجـوهر) لـذلك يقـول: ((الصـورة هـي فـي الجسم الجَـوْهر الجسـماني)) (26). فهـو حـين يـرى أن واجـب الوجـود خيْـرٌ محـض وعقـل محـض ومعقـول محض؛ وهـذه كلهـا تكمـن فـي واحد، ولـه غايـة واحـدة هـي الجمـال والكمـال كأنمـا ينطلـق مـن الحـديث الشـريف: [إن الله تعـالى جميـل يحـب الجمال] (27). فالحديث يؤكد أن مفهوم الجميل مفهـوم كلـي لا يقتصـر علـى أمـر دون أمـر فـي الذات الإلهية؛ لأنها متكاملة في كل شيء...

بهـذا كلـه نجـد أن النظريـة الجماليـة عنـد الفلاسـفة العـرب كالفـارابي ارتبطـت بمفهـوم واجب الوجود؛ إنـه حكيم وحيّ وعـالم وقـادر ومريـد... ولـه غايـة واحـدة الجمـال والبهـاء والكمال، ولـه أعظم السرور بذاته.

ولعـل الـدارس للتجربـة الجماليـة فـي الفنـون الإسـلامية . مـثلاً . يـدرك أن مفـاهيم العـرب

والمسلمين للجمال لا ينظر إلى المضمُون دون الشكل، والعكس صحيح. فالنظام الهندسي والتصاميم ((جميعاً مرتبطة بفكرة وعقيدة في مرحلة باكرة تماماً من حقبة الهجرة. والفن الإسلامي متميز... [من] الفن المسيحي)) (28). فلو دخلنا إلى بيت قديم لوجدنا أنه بني على طراز معماري شرقي إسلامي يقدم المتعة والراحة النفسية منفتح على الداخل بأروقة متناسقة في الحجم والحركة، وقد زينها الخطّ العربي، والمقرنصات الحجرية؛ والمشجرات الزخرفية النباتية والجصيّة... وهي تطل على فناء واسع زينته الأشجار والبحيرات الصغيرة... مما يوحي بفلسفة روحية عربية خالصة (29) تختلف في جماليتها عن البيوت الحديثة التي لا تعبّر إلا عن وظائف السوق الاستهلاكية.

فالكتابة والتناسق في الخُطوط على اختلاف أنواعها؛ والزخارف البعيدة عن التشبيه بالخلق عامة والإنسان خاصة يرتبط بهوية جمالية روحية شاملة. وهذا ما يسعى بعضنا إلى تحطيمه وهو يظهر أنه يُحسن صنعاً؛ في تبعيته للنموذج المعماري الحديث...

> فالتجربة الجمالية لدى العرب والمسلمين بكل ملامحها تحقق أهدافاً معينة؛ ووظائف تنبع من مفاهيم العقيدة الإسلامية وإن اختلفت من مبدع وآخر.

ولكي نزيد الأمر وضوحاً لابأس أن نضرب مثالاً آخر من أشكال النجوم المرسومة في البيوت والمساجد... فأشكال النجوم الهندسية المتناسقة الأحجام؛ المتناظرة في الخُطوط؛ إذا تغافلنا عن زينتها بألوان الزجاج؛ إنما تمثل فلسفة العقيدة الإسلامية. فالنجمة السداسية . على سبيل المثال، والتي ظن الناس أنها من إبداع بني صهيون . إنما هي عربية الأصل تتكون من دمج مثلثين يتقاطع أحدهما مع الآخر ليعبرا عن الكون (الأرض والسماء) في حال الاتصال والانفصال؛ وحينما تغدو النجمة خماسية يصبح الكون (الأرض والسماء) أكثر اندماجاً؛ وتوحداً من سابقتها.. إذ لم يعد هناك حدود تفصل بين المثلثين، وكذلك كانت الأرض والسماء في بداية الخلق؛ ثم فُصلتا؛ لقوله تعالى: ﴿أو لم يَرَ الذين كفروا أن السموات والأرض كانتا رُتْقاً ففتقناهما﴾ (الأنبياء 30/21).

أما النجمة الثمانية المشكلة من مربعين فهي توحد بالجهات الأربع (الشرق والغرب والجنوب والشمال) وبالعناصر الأربعة (الماء والهواء والنار والتراب)، وليس اندماجهما إلا تجسيداً لعناصر التوحد في الكون... وكلنا يعرف أن مسجد قبة الصخرة بني على أساس المجسم الثماني باعتبار المفهوم الإسلامي (30).

4 . التجربة الجمالية في النص:

في ضوء ذلك كله ندرك أن مفهوم التجربة الجمالية تتعلق بالشكل والمضمُون على السواء؛ وإن انحَاز عدد من مفكري النظرية الجمالية إلى الشكل المستند إلى الدقة والوضوح والتناظر والتناسب والتوافق... والتوازن والتناسق وصحة التقسيم، والبهاء والزينة... باعتبار مواضع عناصر الجمال في موضعها اللائق بها في الأشياء والظواهر والكون والإنسان، وجمال الشكل وحده هو الذي يمثل عندهم الوظيفة والهدف.

ونرى أن الشكل الفني للإبداع أو لغيره لا يمكن أن يحمل وظيفة واحدة تتمثل في الإمتاع والتأثير الجمالي الصرف... هذا ما لا يمكن للمرء أن يقتنع به فالنص الجميل؛ أو الفائق الجمال هو الذي يؤدي وظائف كبرى وعديدة، ويرسي مهمات عظيمة، وما دام هدف الفن الحقيقي هو الجمال فإن أجمل الأهداف تلك التي تتعلق بتربية النفس

الإنسانية، والابتعاد عن القبح، ولابد للقبيح أن يتعارض مع الجميل.

لهذا؛ فالنصّ الجمالي يؤكد جماليته باتجاهين في الصورة والدلالة، أي في المبنى والمعنى... فهو بنية دلالية شاملة تؤكد قيمتها بوظائفها وأهدافها التي تعززها الذات المبدعة في إنتاجها... ومنها الوظيفة الجمالية الصرفية...

وكلما ارتقى الإنسان في إدراك الجمال في الشكل والمضمُون ازداد اقتراباً من مرتبة الجليل في الحسن الذي يشتمل الإنسان والظواهر والفن، أي كلما ازداد قرباً من درجة الإتقان ازداد قرباً من مرتبة الجليل... والجليل من الأفكار ما يتصف بأنه خارق للعادة؛ بحيث يصبح قادراً على تهييج المشاعر والعواطف وإثارة العقول من مرابضها... علماً أن إدراك الجمال في المضمُون أكثر دقة وإثارة من الجمال الكامن في الشكل لأنه يحتاج إلى عمل مضاعف في الفهم والاستيعاب والتحليل... وأي عناصر فنية لا تحمل طابعاً جمالياً قادراً على إضعاف القوة الجمالية والجليل والجلال...

ومن ثم أيقنا بأن هناك علاقة وثيقة في التجربة الجمالية بين الشكل والمضمون؛ وبين الجمال والوظيفة أو الهدف لأي إبداع إنساني؛ بل إن الجمال في الكون والأشياء يمكن أن يحمل العديد من الوظائف والأهداف تبعاً للمتلقي وخبرته وثقافته...

مما يعني أن متلقي الجمال لابد أن يتصف بشروط كثيرة ذاتية وموضوعية، وعلى رأسها الحياد والنزاهة والوعي ورهافة الحس ودقة الذوق... وغيرها، ومع هذا يبقى حكمه الجمالي نسبياً... وقد يقول: نحن عرفنا ذلك كله، ولكننا لم نعرف ماذا تعني الجمالية؛ أو الجمالي ولم نهتد إلى مَنْهج دقيق يسلمنا إلى معرفة الإبداع الجميل أو غيره... وكذلك لم نعرف ماهية التقابل ذاته...

وكيف يغدو أسلوباً نقدياً لدراسة النّص الإبداعي بما فيه النّص القرآني؟!.

ومن هنا نتعلق بمفهوم الجمالية؛ لنتعرف إلى كل ما أثاره السائل الكريم... أما الجمالية فقد دار حولها جدل عظيم ارتبط بدلالتها وطبيعتها باعتبار أنها تشكل جوهر التجربة الجمالية؛ لأنها نظرية النقاء الفني الجمالي (31) في عناصرها وآلياتها.

فالجمالية . عند بعض النقاد . هي دراسة مسائل؛ مثل: ما الجمال؟ ما علاقة الشكل بالمضمُون في الموضوع الجمالي؟ ما الذي تشترك فيه الفنون المختلفة من عناصر الجمال...؟ (32).

ويذهب كثير من الدارسين إلى اعتبار النظرية الجمالية نظرية غربية برمتها في مصطلحها ومفهومها النقدي... وقد يكون هذا صحيحاً من جهة الاصطلاح. فالجمالية مصطلح مترجم عن الكلمة الأجنبية (استاطيقي Aesthetis) وأصلها اللاتيني (Aisthesis) ومعناها التطلع إلى موضوعات طريفة الشكل وإدراكها، وهي ترادف عند بعض الدارسين المحدثين مصطلح الجمالي،والشكلي، والفني (33).

وعرف العرب منذ العصر الجاهلي مصطلح الجمال وماهيته، ولكنهم لم يجعلوه مادة نقدية؛ حتى جاء العصر العباسي فتعاملوا مع العناصر الجمالية المعروفة في الجمالية الحديثة؛ لكنهم لم يطلقوا عليها مصطلح الجمالية.. فالجمالية مصطلح حديث، وهو مصدر صناعي يقابل الجمالي تماماً (34).

وقد أصبح هذا المصطلح بآلياته المستجدة من موضوعاته وعناصره وأحكامه الجمالية منهجاً تحليلياً جمالياً لدراسة النص الإبداعي أدباً أو غيره، ومن ثم فهمه واستيعابه وتحليل إشاراته لإصدار الأحكام المتعلقة به، مما يؤدي إلى

الإمتاع واللذة والفائدة، باعتبار ما يبنى عليه من عناصر الدقة والجودة والبهاء، وابتعاده عن الفوضى والرداءة والقبح...

وكان أحد الباحثين قد سبقنا إلى القول: (إنه منهج جمالي يرتكز في أساسه على نظرية علم الجمال (الاستطيقا Aisthetic). فالمتلقي يحكم به على أشياء طبيعة، أو على إبداع إنساني ما؛ أو على صنعة من الصناعات بأحكام وصفات جمالية كأن توصف بأنها جميلة أو فاتنة... فإذا بلغت حَدّ الروعة قيل فيها: إنها جليلة... وإذا نقصت جماليتها وصفت بأحكام تذمها مثل دميمة، ورديئة.. (35).

وهذا عينه ما أدركه النقاد والبلاغيون العرب القدماء وفق ما أشرنا إليه من قبل كالجاحظ وابن قتيبة وابن طباطبا وابن سينا وابن رشد والفارابي وابن رشيق وحازم القرطاجني وغيرهم كثير... وكان قد سبقهم إلى إطلاق الأحكام الجمالية عبد الله بن المقفع (ت 142هـ) حيث يقول: ((اعلم أنه ستمر عليك أحاديث تعجبك؛ إما مليحة، وإما رائعة، فإذا أعجبتك كنت خليقاً أن تحفظها، فإن الحفظ موكل بما مَلُح وراع)) (36).

فالوعي الجمالي باللذة والمتعة والفائدة المحصلة كلها في الصورة والإيقاع والكامنة في دقة الألفاظ وحسن سبكها وجودة موضعها والتمام أجزاء النظم بعضه ببعض وتوخي معاني النحو في مفهوم نظرية النظم (37) مما سبق إليه العرب... ولما ظلت المتعة الجمالية حسية شهوانية تقاس بالمدة الزمانية التي يقتنصها الملتقي من الموضوع الجمالي فإنها اتصفت عند العرب القدماء بأنها إنسانية سامية وثابتة ومستمرة. وهذا ما يحدثنا عنه الزرقاني في بناء النص القرآني؛ فيقول: ((فأنت تجد في الغالب كل سورة من سور القرآن جامعة لمزيج من مقاصد وموضوعات يشعر الناظر فيها بمتعة ولذة كلما تنقل بين هذه المقاصد في السورة الواحدة؛ كما يشعر الآكل باللذة والمتعة؛ كلما وجد ألواناً شتى من الأطعمة على المائدة الواحدة. وإذن ففي النمط الواحد الذي اختاره القرآن فائدتان: دفع السأم والملل عن الناظر في هذا الكتاب، وانقياد النفوس إلى هدايته بلباقة من حيث لا تحس بفضاضة. يضاف إلى هذا ما نلمحه من الوحدة الفنية في السورة أو القطعة الواحدة)) (38)

> إننا نرى أن القدماء والمحدثين اتفقوا على أن الجمالية/ الجمالي منهج يتناول دراسة موضوع جمالي ما من جهة الشكل والمضمُون والوظيفة والهدف والحكم عليه بأحكام جمالية.

وهنا تكمن فلسفة الجمال في كل ما هو مرعب، فزيادة القبح في موضوع ما يؤدي بالمتلقي إلى شعور مزدوج بالألم والقبح المزعج... وهذا نفسه عند الجماليين يخلق لذة من نوع ما.

ومعنى هذا أن التقاط العناصر الجمالية في الحكم على تلك العناصر، ثم تخضع لعملية ترتيب في درجات بعد تحديد موضوعها وزمانها ومكانها.. ومن ثم يستخرج منها الهدف والوظيفة بكل أنماطها نفسية أم اجتماعية أو فكرية أو فنية أو خلقية، على اعتبار امتزاج الجانب الكلي بالجانب الجزئي وفق تعريف (سبنتيس) الذي سقناه. ((ومن هنا فقد وقع هيجل في ارتباك تام بما يتعلق بالمعالجة السلمية [بوساطة] الاستاطيقا للأفكار والانفعالات، والأهواء، والإرادات)) (39).

فكل من يجعل المنهج الجمالي أسلوبه لمواجهة النّص الإبداعي لابد له أن يستند إلى مفاهيم فلسفة الجمال، بكل ما تقوم عليه، ومن ثم استيعاب النقد والأدب واللغة وأساليب البلاغة، وما يتصل بهما من مدارس ومناهج وعلوم ليتمكن من القبض على ماهية الجمال وإدراك وظيفته في الشكل والمضمون...

ولذلك كله فإنه يصبح لزاماً علينا أن نحدد

العناصـر الأساسـية للجمـال فـي الشـكل ثـم فـي المضـمون... فـي ضـوء مـا عرفنـاه منهـا لـدى القدماء والمحدثين.

فالجماليـة تنظـر إلـى الشكل الفنـي للتعبيـر الأدبـي مـن جهـة الألفـاظ والتركيـب والصـور والإيقـاع، فتتوقف عند الألفاظ والتراكيب لمعرفة البهاء فيها، ثم تتأمل في دقة اختيار كل لفظ في دلالتـه السـديدة علـى المعنـى وتلاؤمـه معـه، ووضوحه وسهولته وعذوبته ورقته فلا ضَعف فيه ولا ركاكة، ولا خشونة ولا سماجة، ولا غموض ولا غرابة؛... إنـه يتحلى بكل الحسن الذي تـوفر لـه البلاغة والفصاحة والبيان وفق ما عرفه العرب للفظ المفرد والمركب.

ولهـذا يصـبح مفهـوم الجـوار فـي الألفـاظ المركبـة قائمـاً علـى التناسـب والتنـاظر والتوافـق والتوازن؛ في إقامة كل لفظ في موضعه الدقيق... مما يجعله يتّصف بنظام تأليفي جمالي يؤكد صفة تلاحم الأجزاء وسهولة المخارج، وصحة التقسيم، وانسيابها بشـكل عـذب رقـراق... دون تعقيـد أو إسـفاف... ممـا يحقـق صـفة اللـذة الجماليـة بمـا يتجلـى فيـه مـن رونـق الديباجـة وبهـاء المنظـر... (40)

وحين يتحقق للألفاظ صفة الدقة وللتراكيب صفة الجودة فإن المتلقي يتجه إلى القبض على العناصر الأولى لماهية الجمال في النّص... ثم يزداد ذلك بهاء وصفاء بالصور الموشّاة المتناسقة الألوان، المنسجمة الخطوط، المتلائمة الأبعاد... ما يجعل الوعي بالمتعة التصويرية أكثر أثراً في النفس...

ولا يخالجنا شك في أن الخيال أساس تشكيل الصور؛ وهو كذلك عند كثير من النقاد... ثم هو أصل عظيم من عناصر النص الأدبي سواء كان خيـالاً محافظـاً تقليـدياً يـزاول فيـه المبـدع مبـدأ المحاكاة والتناص المباشر، أم كان خيالاً إبداعياً مبتكراً فيأتي بما يثير النفس والعقل من صور خَلاَّقة ونفيسة (41).

فالتصـوير المتخيـل المثيـر جـوهر الإبـداع، فهـو ((أجمل المعاني، وأبدعها، بل هو رأس المعاني وسيدها)) عند بعض الدارسين(42).

ولا مـراء فـي قيمـة التصـوير المـوحي لـدى الجماليين أياً كانت طبيعته حقيقةً أم مجازاً؛ لكن الجمـال لا يكتمـل لـديهم فـي طبيعـة الشـكل إلا بالإيقـاع الـداخلي، والخـارجي... مـن دون أن يقـع في هوَّة الشكلية الصناعية المتكلفة.

وحينمـا يؤكـد الإبـداع الشـعري إيقاعـه فـي الأوزان والقافيـة قبـل التغيـر الحاصـل فـي بنيتـه الداخلية فـإن التنـاغم المنسجم فـي إيقاعـات بقيـة أنمـاط الإبـداع يغـدو أكثـر فعاليـة فـي إثـارة اللـذة الجمالية لدى المتلقي... فالإبداع الجمالي يخلق ماهيته الجمالية من تكرار وحدات ما في إيقاعات معينــة، أو يجعلهـا موزعـة علـى أقسـام وأجـزاء وكلمـات... فالنسـق إيقـاع متوافـق مـع الأنسـاق الأخرى ضمن نظام مثير وجذاب وشائق.... أياً كان الإيحاء الذي يرسيه في النفس إيحاء حزن أم إيحـاء فـرح... وهـو إيقـاع يتجـاوب مـع تجربـة المبـدع وعاطفتــه... فلـو افتقـد النثـرُ الإيقـاعَ الخـارجي، وتـوافر لـه إيقـاع داخلـي قـائم علـى الترصـيع أو التصـريع، أو التـوازن والتـوازي والتنـاظر والتناسـب... أو الترديـد أو الموازنـة والتفويف؛.... أو التماثل... لاشتمل على ضروب مـن الجمـال الموسـيقي تزيـد مـن عذوبـة الألفـاظ ورقتها، وبذت التراكيب المتلاحمة.... فيما جاءت من دون السمات الإيقاعية.

فأيـاً كانـت النـواة الإيقاعيـة سـواء وردت فـي نظـام الخليـل بـن أحمـد الفراهيـدي (ت170هـ) أم وردت فـي نـصّ نثـري بـديع فإنهـا تشـكل وحـدة إيقاعيـة تأخذ جماليتها الشكلية من العناصر وفق ما رأيناه؛ ثم تغدو في تضاعيف مفهوم التناسب

والتنـاظر مجسـدة للجمـال والكمـال فـي المضـمون ذاته.

> ولعل قيمة التناسب والتناظر في نظام الجملة من أبرز خصائص جمالية المضمُون؛ لأن التناسب يستند إلى التلاؤم بين الألفاظ والمعاني، بعد أن قام بين الألفاظ والألفاظ؛

فالتناسب بين الألفاظ ومعانيها يقع في قلب الجمالية... بما تنتهي إليه من وظائف وأهداف؛ وإلا فقد الكلام قيمته الكبرى...

ولا مراء فـي أن المبدع الـذي يحـرص علـى دقة التلاحم في نصّه، ويجعلها في مواضعها من الصـواب والخطـأ فـي الدلالـة... أحـرص علـى أن يجعـل كلامـه دقيـق الموضـوع فـي التعبيـر عـن مقاصـده... فالبيـان بجـلاء ودقـة وانسـجام عـن المعاني غاية حقيقية للجمالية في المضمُون.

فالجمالية . باعتبارها منهجاً نقدياً . لا تتكفئ علـى الشـكل لتتعـرف إلـى عناصـره الجماليـة المتعلقة به فحسب، بل تسعى إلى إحداث التناغم الجمـالي الحقيقـي بـين الشكل والمضمُون... وهذا وحـده مـا جعـل كثيراً مـن رواد المدرسـة الجماليـة قـديماً وحـديثاً لا يقفـون عنـد جماليـة الشـكل... فالشكل وحده يـوقعهم فـي ثَغْرة قاتلـة... فالألفاظ والتراكيـب والصـور والإيقـاع ليسـت مجـرد أشـكال صوتية، أو صور جمالية حسية، وإنما هي أشكال جمالية تختزن لغز الروح الجمالية الأصيلة.

إن الأشـكال الجماليــة بصــيغها اللغويــة والأسلوبية التي اتصفت بالجودة والإتقان، وحملت مـن الصـور المزينـة الموحيـة باللـذة الجماليـة لا يمكنها أن تقتصر على الجمال الشكلي فلابد لها من وظيفة وهدف...

وأياً كانت صبغتهما الأخلاقية فالموضوعية والنزاهـة والحيـاد أسـاس الحكم عليهما.. فلا مقام للعاطفة الذاتية في الحكم على المعاني من جهة القبح والجمـال... أي أن المعـاني التـي تـرد فـي النص الإبداعي بأشكال متناسقة منسجمة متنوعة أو مختلفـة إنمـا تحـاكم بمعيـار النقـد الجمـالي الموضـوعي... فـنحكم عليهـا بمـا يتصّـف بهـا الشكل أو المضمون من صفات الجمال. فتقول عن الشكل الجميل: رائـع وسـاحر وفـاتن، وفخـم وبهـيج، ورقيـق ورشـيق، ولطيـف... ونقـول عـن المضـمُون: مـتقن، وفريـد؛ ومتناسـب، ومفيـد... وهكذا...

ولعل هذا وذاك ما يؤكد جمالية نظرية عمود الشـعر التــي عرفهـا العــرب، ووضــع معاييرهـا المرزوقي؛ (43) وهي معايير تحقق الجمالية بكل عناصــرها المتعلقــة بالشــكل والمضــمون علــى السواء، ولاسيما ما يتصل بشرف المعنى وصحته؛ وإصـابة الوصـف؛ وكثرة شـوارد الأمثـال؛ ومناسبة المستعار منه للمستعار له.

لهذا كله يصبح إنكار قيمة جمال المضمُون بما له من وظيفة وهدف ضرباً من العبث، وحيثما وردت القيمـة الخلقيـة النبيلـة فـي الوظيفـة والهـدف ارتفـع ذوق المتلقـي؛ وانتشـلته مـن وهـدة الوحشـة والجفاء والشر إلى رحاب الألفة والمودة والصفاء والطمأنينـة والسـعادة... ممـا يجعـل اللـذة الجماليـة مضاعفة في النفس.... إذا نسينا أن القيم الخلقية النبيلة . أي ما يعرف بالفضائل والقيم الدينية . تعد جـزءاً مـن الأجـزاء الأصـلية فـي معـايير علـم الجمـال... وأي قيمـة جماليـة نحكـم بهـا علـى موضوع جمالي ما ذات محتوى دلالي فلسفي، أو فنـي، أو اجتمـاعي.... وهـذا المحتـوى يتضـمن وظيفة وهدفه في سياقه الأصيل.

فالتجربـة الجماليـة ذات بنيـة موضـوعية فـي تصيدها لنقد النص؛ ومن ثم فإن فهم الجمال فيه عمليـة معرفيـة إدراكيـة قبـل أن يكـون حالـة حسـية تذوقية؛ ثم إن الحواس منافذ الإدراك إلى الموضوع الجمـالي.... فقـوام التجربـة الجماليـة لفـظ مؤلـف بـديع التصـوير؛ متلاحم الأجـزاء، حسـن الإيقـاع،

ومعنى متناسب دقيق يلابسه... ((ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار)) (44)، فإن قيمته لا يمكن أن تماثل قيمة خاتم صنع من حديد.

بهذا الوعي للتجربة الجمالية ننطلق إلى فهم النص أياً كان نوعه شعراً أم نثراً؛ قولاً،أو مشهداً... فالجمالية تحمل المتلقي على إدراك التجربة الفنية من جهة الشكل والمضمون؛ الهدف والوظيفة، وتنطلق به لتفتح به على الحقيقة كما قال الشاعر الإنكليزي كيتس: ((الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي الجمال)) (45).

ولهذا كله فإن النص الجمالي غير معزول عن الحياة والثقافة، ولا هو منقطع عن القديم وتراثه... فهو صياغة فنية جمالية لجوهر إنساني... لأنه كلما ازدادت القيمة الذاتية للمُدْرَك العقلي ارتقت مراتب الجمال... ولو جسَّد الفن . أحياناً . مضموناً عقلياً زائفاً، أو افتراضياً... دون أن نلغي قيمة الشكل المُدْرَك بنوافذ الحواس...

فالنص الجمالي ـ وفق ذلك كله ـ وعي تصوري موضوعي وذاتي وفني تارة، وقد يكون لا شعورياً تارة أخرى في إطار نظرية يونغ...

ونرجو أن نكون قد أوضحنا جملة من قضايا التجربة الجمالية، وإن لم نستطع أن نحيط بها... لأن الغاية إبراز ماهية هذه التجربة وقدرتها على دراسة النص الإبداعي.

وأن ليس للإنسان إلا ما سعي

***

حواشي البحث

(1) انظر علم الجمال 136 والأسس الجمالية في النقد الأدبي 34.

(2) انظر الأسس الجمالية في النقد الأدبي 35 ودراسات في الأدب العربي 18 . 21.

(3) الجمال والجلال 40 وانظر ومض الأعماق 27 و39 و72 وما يأتي (حاشية 86 و88) ودراسات في الأدب العربي 19.

(4) أنظر ديوان امرئ القيس 12 . 15 و28 . 35 وديوان الأعشى 57و90و106و123و152و 277 . 278 و302 . 304 وديوان النابغة 91 . 97، وانظر نقد الشعر 61 . 68، 160 والعمدة 22/1 . 27 و53/2 و60 . 61 والجامع الصغير (حديث رقم 2606و2931 و6455).

(5) الحيوان 131/3 . 132 وانظر العمدة 93/1 و122 و127.

(6) أخبار أبي تمام . للصولي . 172 وانظر دراسات في الأدب العربي 20 . 21.

(7) الوساطة بين المتنبي وخصومه 64.

(8) انظر الشعر والشعراء 64/1 وعيار الشعر 30 والعمدة 91/1 و 124 . 133 ودراسات في الأدب العربي 21.

(9) عيار الشعر 27 . 28، و25 على ترتيب المقبوسين في المتن وانظر العمدة 124/1.

(10) انظر معنى الجمال 174.

(11) دلائل الإعجاز 81 و87 على ترتيب المقبوسين في المتن وانظر العمدة 257/1.

(12) لسان العرب (جمل) وانظر العمدة 27/1 و90 . 91 و118 . 12.

(13) انظر العقل والوجود (يوسف كرم) 138 . 141.

(14) انظر النقد الفني . دراسة جمالية وفلسفية . 31، والجمالية (ضمن موسوعة المصطلح النقدي) 307 والأسس الجمالية في النقد الأدبي 371

(15) علم الجمال 114 وانظر فيه 122 . 124، وأخذه عنه صاحب الأسس الجمالية في النقد الأدبي 59 وانظر فيه 278 وانظر مناهج النقد الأدبي 555 وومض الأعماق 87 . 88.

(16) انظر الأسس الجمالية في النقد الأدبي 86 و371 و378

(17) انظر علم الجمال 126 . 127 وزمن الشعر 71 وومض الأعماق 27 . 29.

(18) عن التردد السردي في القرآن .

حبيب مونسي . 35.

(19) معنى الجمال 73 وانظر ومض الأعماق 30.

(20) انظر ومض الأعماق 71.

(21) الجامع الصغير 454/1 (حديث رقم 3372) و392/1 (حديث رقم 2889) على الترتيب في المتن.

(22) المصدر السابق 494/1 (حديث رقم 3625 و3626 على الترتيب) وانظر فيه 491/1 (حديث رقم 3599).

(23) انظر عيار الشعر 25 و29 وراجع حاشية رقم (9) مما تقدم.

(24) انظر لسان العرب (جلل) وابن المقفع بين حضارتين 235 وومض الأعماق 30 . 31.

(25) آراء أهل المدينة الفاضلة . للفارابي . 35.

(26) انظر السياسة المدنية . للفارابي . 36 ولسان الرعب (جمل).

(27) الجامع الصغير 230/1 (حديث رقم 1720) وانظر فيه (حديث 1721و1722) وراجع أضواء على نظرية الخُلُق في الفكر الإسلامي 57 فقد نقل تصور الفارابي عن واجب الوجود مما وجد في (فصوص الحكم 58) عن مفهوم الفارابي لواجب الوجود.

(28) الفن الإسلامي . دافيد تالبوت رايس . 3.

(29) انظر المدينة العربية الإسلامية ـ د. عفيف بهنسي . مجلة الحوليات الأثرية . دمشق . مجلد 26 والفن الإسلامي 25و 40 . 42.

(30) انظر معاني النجوم في الزخرفة العربية . د. عفيف بهنسي . مجلة الحوليات الأثرية . دمشق . مجلد 32 والفن الإسلامي 11.

(31) انظر النقد الفني . دراسة جمالية وفلسفية . 3 وما بعدها؛ و29 و202.

(32) انظر الجمالية (ضمن موسوعة المصطلح النقدي) 273 ومعنى الجمال11.

(33) انظر النقد الفني . دراسة جمالية وفلسفية . 29 ومقدمة في النقد الأدبي (علي جواد الطاهر) 78 و434.

(34) انظر الجمالية (ضمن موسوعة المصطلح النقدي) 267.

(35) انظر علم الجمال 127 ومقدمة في النقد الأدبي (محمد حسن عبد الله) 48 . 49 وومض الأعماق 72 . 73.

(36) الأدب الكبير 125 وانظر ابن المقفع بين حضارتين 227.

(37) انظر دلائل الإعجاز 49 ونقد الشعر (قدامة بن جعفر) 74 والعمدة 257/1 وراجع حاشية (11) مما تقدم.

(38) مناهل العرفان في علوم القرآن 261/2 . 262.

(39) معنى الجمال 175.

(40) انظر في جمالية الكلمة 15 . 50 وابن المقفع بين حضارتين 241 . 245.

(41) انظر فن الشعر . لأرسطو . نشرة د. إحسان عباس . 141 والأدب وفنونه (عز الدين إسماعيل) . 23 والنقد الأدبي (أحمد أمين) 22.

(42) النظرات (مصطفى لطفي المنفلوطي) . 33.

(43) انظر الوساطة بين المتنبي وخصومه 33.

(44) دلائل الإعجاز 254.

(45) معنى الجمال 226.

المصادر والمراجع

1 . آراء أهل المدينة الفاضلة . الفارابي . تحقيق ألبير نادر . المطبعة الكاثوليكية . بيروت . 1959م.

2 . أخبار أبي تمام للصولي . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة . 1937م.

3 . الأدب الكبير لابن المقفع . ضمن الأدب الصغير والأدب الكبير . تحقيق ودراسة د. إنعام فوّال . دار الكتاب العربي . بيروت . ط 1 . 1994م.

4 . الأدب وفنونه . د. محمد مندور . دار النهضة للطبع . مصر . ط 2 . د/تا.

5 . الأسس الجمالية في النقد الأدبي ـ د. عز الدين إسماعيل . دار الفكر العربي . بيروت . ط . 1968م.

6 . أضواء على نظرية الخلق في الفكر الإسلامي . د. معن صلاح الدين علي . دار الينابيع للطباعة دمشق . مزرعة . ط 1 . 2002م.

7 . التردد السردي في القرآن الكريم . د. حبيب مونسي . دراسة مازالت

مخطوطة.

8 . الجامع الصغير من حديث البشير النذير . للسيوطي . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . دار خدمات القرآن . القاهرة . د/تا.

9 . الجمال والجلال . دراسة في المقولات الجمالية . د. فؤاد مرعي . طلاس للدراسات والترجمة والنشر . دمشق . ط1 . 1991م.

10 . الجمالية (ضمن موسوعة المصطلح النقدي) . ر.ف. جونسن . ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ـ دار الرشيد للنشر . بغداد . 1982م.

11 . الحيوان . للجاحظ . تحقيق عبد السلام محمد هارون . المجمع العلمي العربي . بيروت . ط 3 . 1969م.

12ـ دراسات في الأدب العربي . غوستاف غريتاوم . ترجمة د. إحسان عباس ورفاقه . منشورات دار مكتبة الحياة . بيروت . 1959م.

13 . دلائل الإعجاز . للجرجاني . تعليق محمود محمد شاكر . مكتبة الخانجي . القاهرة . 1984م.

14 . ديوان الأعشى الكبير . شرح وتعليق د. محمد محمد حسين . المكتب الشرقي للنشر . بيروت . لبنان . 1968م.

15 . ديوان النابغة الذبياني . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف بمصر . القاهرة . 1977م.

16 . زمن الشعر . أدونيس . دار العودة . بيروت . 1978م.

17 . السياسة المدنية . للفارابي . تحقيق فوزي نجار . المطبعة الكاثوليكية . بيروت . 1964م.

18 . الشعر والشعراء . لابن قتيبة . تحقيق أحمد محمد شاكر . دار المعارف بمصر . القاهرة . ط2 . 1966م.

19 . العقل والوجود . يوسف كرم . دار المعارف . القاهرة . 1964م.

20 . علم الجمال . بنديتو كروتشه . عربه نزيه الحكيم . ومراجعة بديع الكسم . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . المطبعة الهاشمية . دمشق . 1963م.

21 . العمدة لابن رشيق . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . دار الجيل . بيروت . لبنان . ط 4 . 1972م.

22 . عيار الشعر . لابن طباطبا . تحقيق د. محمد زغلول سلام . منشأة المعارف بالإسكندرية . مصر . 1980م.

23 . الفن الإسلامي . دافيد تالبوت رايس . ترجمة د. منير صلاح الأصبحي . مطبوعات جامعة دمشق . المجلس الأعلى لرعاية الفنون . دمشق 1977م.

24 . فن الشعر . د. إحسان عباس . دار الثقافة . بيروت . 1959م.

25 . في جمالية الكلمة . د. حسين جمعة . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2002م.

26 . لسان العرب . لابن منظور . دار صادر . بيروت . 1955 . 1956م.

27 . مداخل إلى علم الجمال الأدبي ـ عبد المنعم تليمة . دار الثقافة للطباعة . القاهرة . 1978م.

28 . المدينة العربية الإسلامية . د. عفيف بهنسي . مجلة الحوليات الأثرية . دمشق . مجلد .26

29 . معاني النجوم في الزخرفة العربية . د. عفيف بهنسي . مجلة الحوليات الأثرية . دمشق . مجلد .32

30 . معنى الجمال . نظرية في الاستطيقا . ولتر . ت. ستيس . ترجمة إمام عبد الفتاح إمام . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . 2000م.

31 . مقدمة في النقد الأدبي . علي جواد الطاهر . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . 1979م.

32 . مقدمة في النقد الأدبي . محمد حسن عبد الله . دار البحوث العلمية . الكويت . 1975م.

33 . ابن المقفع بين حضارتين . د. حسين جمعة . منشورات المستشارية الثقافية الإيرانية بدمشق . 2003م.

34 . مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق . ديفيد ويتش . ترجمة محمد يوسف نجم . دار صادر . بيروت . 1967م.

35 . مناهل العرفان في علوم القرآن . محمد عبد العظيم الزرقاني . دار الفكر . بيروت . 1996م.

36 . النظرات . مصطفى لطفي المنفلوطي . دار نهضة لبنان للطباعة والنشر . ج 33/د/تا.

37 . النقد الأدبي . أحمد أمين .

مكتبة النهضة المصرية . القاهرة . 1952م.
38 . نقد الشعر . قدامة بن جعفر . تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي . دار الكتب العلمية . بيروت.
39 . النقد الفني . دراسة جمالية وفلسفية . جيروم ستولنتز . ترجمة فؤاد زكريا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . 1981م.
40 . الوساطة بين المتنبي وخصومه ـ للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي . دار القلم . بيروت . لبنان . د/تا.
41 . ومض الأعماق . مقالات في علم الجمال والنقد . ترجمه عن الفرنسية . د. علي نجيب إبراهيم ـ دار كنعان للدراسات والنشر . دمشق . ط1 . 2000م.

❑❑❑

دور الترجمة والنقد الأدبي
في بناء جسور الحوار الحضاري

د.الياس مصطفى خلف- سورية

يرمي هذا البحث إلى كشف أثر الترجمة والنقد الأدبي في تعميق الحوار بين الحضارات، ويؤكد ضرورة الوصول إلى مترجم وناقد يتسمان برؤية شاملة وذهنية واسعة تبتعد كل البعد عن التعصب والتحيز والهوى. وتكمن مهمتها في اختيار نصوص بطابع إنساني شمولي يتخطى الحدود العرقية والعرفية والزمنية، وتؤتي هذه المهمة أكلها حين يقوم الناقد أو المترجم بتأكيد مبادئ الحوار الحضاري التي تقوم على تقبل الآخر واحترام آرائه ومعتقداته.

يقدم هذا البحث دراسة تفصيلية لمأساة (عطيل) لشكسبير التي تقوم على قصة حب وزواج تراجيديين بين عطيل المغربي وديزديمونة الإيطالية، ويؤكد شكسبير أن الصدام الحضاري بين عطيل الأسمر وأعدائه البيض هو سبب الفاجعة التي آلت إليها شخصيات المسرحية.

ولهذا نجد أن المترجم أو الناقد الإنساني الرؤية يقدم تحليلاً شاملاً للتعصب العرقي وعلاجاً يقي البشرية من أعراضه وعدواه ويشجعهم على ضرورة الحوار مع الآخر واحترام هويته ووجهات نظره. وهنا تتجلى رسالة هذه المسرحية لأنها، في النظر الفاحص، دعوة صادقة من أجل التآخي والتعايش بين الشعوب.

يقول آ.س. برادلي، الناقد الشكسبيري الشهير، في مقالة حول مسرحية (عطيل):

دعوني هنا أشجب رأياً مغلوطاً عبر عنه بعض النقاد. لا أصدق تلك الفكرة السخية القائلة بأن عطيلاًُ كان شديد الغيرة مزاجاً. بل تلك الفكرة الخالية من كل منطق، والقائلة بأن المسرحية هي، بصورة رئيسية، دراسة شخصية بربري نبيل اعتنق المسيحية فاكتسب بعض حضارة الذين استخدموه عندهم، ولكنه احتفظ في أعماقه بالعواطف الهوجاء التي يتصف بها دمه المغربي، كما احتفظ بالريبة المألوفة لدى الشرقيين تجاه عفة المرأة، وأن الفصول الثلاثة الأخيرة إنما تصور انفجار هذه المشاعر الأصيلة من خلال قشرة الحضارة الرقيقة التي جاءته عن طريق البنادقة. (1)

ويتابع هذا القول قائلاً:

ولعل من العبث مناقشتها (أي مناقشة تلك الفكرة) أصلاً، لأن كل ما نسوقه ضدها من حجج لابد أن ينتهي إلى الطلب من القارئ أن يفهم شكسبير على حقيقته (2)

تشكل دعوة برادلي إلى فهم شكسبير على حقيقته حجر الأساس في النقد الأدبي الموضوعي،

فالنقد بوصفه حكماً موضوعياً يقوم على فهم كامل للنص المدروس. وأكد الدكتور لويس عوض وجوب قيام النقد على الرأي الذي يمثل خلاصة الدراسة المتأنية والتأمل العميق، لأن القراءة السطحية تولد آراء قاصرة ضيقة الأفق:

كتب جيمس بولدوين يقول: إنه كان يبغض شكسبير بسبب مسرحية (عطيل) التي رأى فيها نموذجاً للفن العنصري والتحامل على السود وإبرازهم في صورة قوى الطبيعة الفطرية التي لم تستأنس بالمدنية فهي تدمر كل معاني الطهارة... (3)

ويرى الدكتور عوض أن القراءة المتأنية تؤدي إلى فهم أكثر شمولية:

كان جيمس بولدوين يبغض شكسبير ويتهمه بالعنصرية حتى تغلغل في أدبه وفنه فأدرك أن مقاصد شكسبير أعلى من كل هذه السخافات لأنه لا يعالج في الواقع مشكلة السود والبيض، وإنما يعالج مشكلة الأسود والأبيض في النفس الإنسانية (4)

ويمضي الدكتور عوض فيورد التضاد الحاد بين القارئ السطحي والقارئ المتأني:

ولاشك أن اليهودي السطحي قد يتخذ هذا الموقف من أدب شكسبير وفنه حين يقرأ لأول مرة (تاجر البندقية) ويرى الصورة البشعة التي رسمها شكسبير لليهودي المرابي شايلوك وما إن يتغلغل في أدب شكسبير وفنه حتى يجد أنه لم يكن معادياً للسامية أو معادياً لليهود بالذات بل لعله كان متعاطفاً مع عقد الاضطهاد التي حملوها عشرات القرون فجعلت منهم أشبه شيء بوحوش آدميين. (5)

من هنا نرى ضرورة التغلغل في الأعمال الأدبية بغية الوصول إلى فهم شامل موضوعي يمكننا من معاني الكاتب ومقاصده العميقة.

وينسجم هذا الرأي وما جاء في مسرحية (الدكتور فاوستس) لكريستوفر مارلو حيث ينصح الكورس المشاهدين والقراء بألا يستعجلوا الأحكام بل عليهم أن ينتظروا إلى نهاية المسرحية حتى تتكون لديهم فكرة صحيحة عن مغزى المسرحية وأهدافها. (6)

تتضمن هذه النصيحة مسألة التروي وعدم التسرع في إطلاق الأحكام لأنهما يؤديان إلى خلق ناقد واع وموضوعي، وسأرسم صورة هذا الناقد عبر دراسة متأنية لمسرحية (عطيل).

تشير القراءة الدقيقة لمسرحية (عطيل) إلى أن شكسبير يعالج قضية التعصب العرقي والديني وآثارهما الخطيرة على الأفراد والمجتمع، إذ يضع بين أيدينا عالمين متضادين تمام التضاد، أولهما مستنقع تعصب حيث نرى أفراداً غائصين في الجهالة والعصبية، ويقدمون على أعمال وحشية، وأما العالم الآخر فهو يوتوبيا تقوم على مبادئ سامية تربط الإنسان بأخيه الإنسان، ففي هذه اليوتوبيا يصبح الجميع على اختلاف قاراتهم وأديانهم شركاء في صياغة حضارة ترتكز على تقبل الآخر واحترام آرائه. (7)

وحري بالتأكيد هنا أن الناقد النافذ البصيرة وحده يستطيع بلوغ هذه اليوتوبيا حيث تكمن قيمة الفرد في عمله وسلوكه، لا في عرقه أو معتقده، وأما الناقد السطحي فلا يرى سوى مستنقع التعصب ولا يستطيع التمتع بشعرية يوتوبيا المسرحية وشفافيتها.

أخذ شكسبير قصة (عطيل) عن كتاب هيكا توميثي لجيرالدي سنثيو الذي نشر في البندقية في عام 1566. (8) ولكن ماذا وجد فيه؟ وجد شكسبير قصة مغربي عظيم الشجاعة وموضع تقدير كبير في البندقية نظراً لانتصاراته وخدماته العامة، وقد عشقته سيدة فاضلة باهرة الجمال تدعى ديز ديمونة، ورغم معارضة أهلها فقد تزوجت منه. (9) إن عدم ذكر اسم المغربي دلالة

علـى شـيوع التفرقـة العنصـرية والتنمـيط العرقـي الأمـر الـذي يتجلـى فـي معارضـة الأهل الناجمـة عـن شـعورهم بـالتفوق وازدرائهـم للسـود، وتتنـامى فكـرة العرقيـة حـين يشـير حامـل العلـم إلـى سـواد عطيل الذي يزعج ديز ديمونة. (10)

وتتبلور الذهنية العرقية حين تدعونا ديز ديمونة إلى دخيلة نفسها وتؤكد أنها تخشى أن تصبح بشقائها مـثلاً لتحـذير بنـات النبدقيـة مـن معصـية الآبـاء فـي الـزواج من رجـال جعلـتهم الطبيعـة والسماء وطريقـة الحياة مختلفين عنهن. (11)

تلخـص هـذه المواقف فكـرة التمييـز العرقـي، أي إحسـاس البـيض العميـق بـالتفوق واحتقـارهم للسـود، وأمـا شكسـبير فإنـه يمسـرح هـذه المواقـف علـى نحـو مأسـاوي إنسـاني يجعلنـا نتـوق إلـى الخروج من مستنقع التعصب العنصري والمضـي قدماً لبنـاء حضـارة إنسانية ترسخ حقيقـة أن قيمـة المرء في ما يحسنه وفي شرفه فقط.

يعد إياغو الشكسبيري من أبرز دعاة التمييز العنصـري لأنـه يؤكـد كراهيتـه الكبيـرة للمغربـي، ويضـمرها، ومـا مـن شـك فـي أن إصـراره علـى الإشـارة إلـى عطيل علـى أنـه مغربـي دلالـة علـى ضـغينته علـى كل إنسانٍ من غير عرقه، ويتبدى تكوين ذهنيته العرقيـة فـي إحساس التسلط والتفوق لديه. لنستمع إلى ما يقوله حين يطلق ما دفنـه في نفسه من حنق على ترقية كاسيو:

ثلاثة من وجهاء المدينة

نزعوا قبعاتهم لديه (أي لدى عطيل) في التمـاس شخصـي بـأن يجعلنـي ملازمـه، وأنـا، وحـق الإيمان،

أعرف قدر نفسي، ولا أستحق منزلة أقل،

غير أنه، كمن يعشق خيلاءه ومراميه،

يراوغهم بطنان الألفاظ،

وقد حشاها بمصطلحات الحرب حشواً

وفي النهاية

يـرد علـى وسـطائي التماسـهم، قـائلاً: لأننـي والله سبق أن اخترت الضابط الذي أريد. (12)

تـدعونا عبـارة (كمـن يعشـق خـيلاءه) إلـى النفاذ إلى خفايا طبيعة إياغو العدوانية، لأنها ترتد إليـه فتعكس كبريـاءه وخيلاءه واعتداده بنفسـه، لا كبريـاء عطيـل أو خـيلاءه، كمـا يحـاول ايـاغو إقناعنا وحين نغوص في أغوار نفسيته ندرك أنـه مشوه نفسياً وخلقياً لأنـه يعـالج نوازعـه الشـاذة بمـا يحط من شأن أخيـه الإنسان ويحيل الوجود إلـى غابة تصخب فيها نزواته الوحشية والهمجية.

تتمثل وحشية إياغو حين يرى في عطيل كبشاً أسود وفي ديز ديمونة نعجة بيضاء:

الآن في هذه اللحظة عينها

ثمة كبش أسود كبير

يطأ نعجتك البيضاء، انهض/ انهض

أيقظ بالناقوس المواطنين الغاطين في نومهم،

وإلا جعل الشيطان جداً منـك. (13) تعبـر صـورة الكبش الأسود والنعجـة البيضـاء عن تشوه ايـاغو النفسـي العميق لأنـه لا يحفظ لعطيل وديز ديمونة كينونتهما كأشرف مخلوقات الله تعالى، بل يجردهمـا مـن إنسـانيتهما، وتـزداد شراسـة ايـاغو وعداونيته حين يرى في عطيل شيطاناً نظراً لسواد لونـه. ويستطرد ايـاغو فـي الصـور الحيوانيـة التـي تعكس غطرسته وإحساسه بالتفوق فيقول:

سترضى لابنتك

أن يعلوهـا حصـان بربري. سترضـى لأحفـادك أن يصهلوا لك

سترضى لأن تكون الأفراس والخيـول أبنـاء عمك وأقربائك. (14)

ومـن الجـدير بالـذكر هنـا برابـانتيو يستشـنع هذه الصـورة المقيتـة فيتسـاءل:

ومن تكون أنت أيها التعيس البذيء؟ (15)

فيرد اياغو مستخدماً صوراً حيوانية مستهجنة:

أنا، يا سيدي، رجل جاء يخبرك أن ابنتك
والمغربي الآن يفعلان فعلة الوحش
ذي الظهرين. (16)

إلا أن برابانتيو يكرر ما قاله من قبل: (أنت نذل). (17) من الواضح أن موقف برابانتيو ينبع من إدراكه أن هذه الصور الحيوانية قد أخذت تتضخم كثيراً. ويزداد قبح هذه الصور البهيمية حين يؤكد اياغو أن عطيلاً بوصفه رجلاً أسود يتميز بطاقة جنسية هائلة لا يتمتع بها الرجل الأبيض وتتجلى هذه الفكرة عندما يقدم اياغو مسوغات رغبته في الانتقام من عطيل:

لأنني أشتبه في أن المغربي الفحل
قد قفز إلى مقعدي. (18)

إن لمن الجلي تماماً أن التركيز على شبق عطيل دلالة أخرى على تركيبة نفسية اياغو العنصرية لأن هذا الشبق بهيمي أساساً، وهذا ما نراه في إصرار اياغو على أنه من المستحيل تقديم دليل حي على عشق ديزديمونة لكاسيو وتعلقها به:

أظن أن البلوغ بهما ذلك المشهد
صعب......
وهل ستراهما عين إنسان يوماً يتوسدان
على غير ما يتوسد كلاهما بمفرده؟ ماذا إذن؟
كيف إذن؟
ماذا أقول؟ أين اليقين؟
من المستحيل أن تجده عياناً
حتى لو كانا في شهوة التيوس، وحرارة القرود،
وشبق الذئاب في السفاد، ودعارة الحمقى
حين يسكر ذوو الجهل... (19)

> وحري بالتأكيد هنا أن برابا نتيو ذو تكوين عنصري أيضاً، إذ تتضح عدوانيته العرقية بكل أبعادها حين يعرب عن دهشته الكبرى:

هل يعقل أن صبية مثلها رقيقة، حسناء، سعيدة،
تصد عن الزواج، متحاشية
كل عزيز ثري مرسل الشعر من أمتنا،
ومن ثم تطلب أن تغدو أهزوءة الجميع،
فتهرب من حماتها إلى أحضان مخلوق
أسخم مثلك ليفزعها، لا ليمتعها؟ (20)

لا غرو في أن هذه الصرخة تبين روح برابانتيو العرقية لأنه يسحق إنسانية عطيل ويجعل منه كائناً مفزعاً، ويرى زواج ابنته الحسناء من هذا المخلوق الأسود عاراً وأهزوءة وموضع احتقار الجميع،

> ويوغل برابا نتيو في نظرته العنصرية فيتهم عطيل باللجوء إلى السحر بهدف الخداع والاحتيال:

أنت الملعون لقد سحرتها
لأنني سأسأل كل من يملك رشده
لو أنك لم تقيد ابنتي بأغلال من السحر
وليحكم العالم: أو ليس من المعقول الظاهر
أنك كدت لها ببذئ الحروز والرقي
واحتلت على شبابها الغض بعقاقير أو معدنيات
توهن الإدراك (21)

لكن السحر الذي يشيع في المغرب أو مصر ليس فعل خداع أو احتيال، أنه ضرب من الرقي والاحتراز، وهذا ما يبينه عطيل في أثناء حديثه عن المنديل الضائع:

فهذا المنديل
أعطته لأمي غجرية مصرية
كانت ساحرة، تكاد تستطيع أن تقرأ أفكار الناس،

وقالت لها، مادام المنديل في حوزتها،
فإنه سيجعلها محبوبة، ويخضع أبي
كلياً لحبها، ولكن إذا أضاعته،
أو أهدته إلى أحد، فإن عين أبي
لن تبصرها إلا بكراهية، وتهيم نفسه في طلب
غراميات جديدة. (22)

ويضيف قائلاً:

أعطتني (أي أمي) إياه وهي تحتضر
وأمرتني، عندما يكتب لي القدر زوجة،
أن أعطيها إياه. ولقد فعلت ذلك، فاعتني به.
أعزيه كعينك الغالية.
أما فقدانه أو إعطاؤه فخسارة
لن تعوض بأي شيء آخر. (23)

نلحظ أن هذا المنديل ما هو إلا حرز أو تعويذة يتعوذ به، وهذا مظهر من مظاهر التمسك بالتقاليد الدينية الشعبية:

ثمة سحر في نسجه،
فإن كاهنة عرافة عدت في الدنيا
للشمس في جريانها مئتي دورة،
طرزت الوشي في نوبة من وحيها
والديدان التي أفرزت الحرير كانت مقدسة.
وتم صبغه بمومياء استحضرها البارعون
من قلوب العذارى. (24)

يدل دفاع عطيل عن المنديل على تمسكه بالتقاليد الدينية الشعبية وهكذا يعكس تعلقه بتراث بلده، الأمر الذي يرسخ ذهنيته الشرقية ونزوعها إلى القضايا الروحانية، التي يسعى برابانتيو لاجتثاثها من جذورها. (25)

وعلى الرغم من أن عطيل كان يؤكد دوماً أن بناء شخصيته وهويته يقوم على بطولاته ونبله، إلا أننا نلمح عقدة نفسية مطمورة في أعماقه، إنها مركب الشعور بالنقص والدونية في مجتمع يختلف عنه. وتتراءى عقدة عطيل هذه حين يحاول اياغو إثبات خيانة ديز ديمونة بقوله:

أخشى أن شهوتها، إذ تثوب إلى حسن إدراكها،
ربما راحت تقارنك بأشكال قومها،
وإذا هي تندم. (26)

يشكل هذا الاتهام طعنة قاسية في نفس عطيل فيحرك فيه ما يضمر من آلام تنبعث من مركب النقص الذي كان يسعى دوماً لإخفائه عبر بطولاته وخدماته العامة ونبل سلوكه:

ربما لأنني أسود
وتعوزني نواعم الماجنين في التصرف
والحديث، أو لأنني هبطت
في وادي السنين (ولكن ليس كثيراً)
فانصرفت عني. (27)

ويتفاقم حسه بالنقص فيقول: إني لأفضل أن أكون سلحفاة،

وأقتات على بخار السرداب
على أن أبقى ركناً من الشيء الذي أحب
لاستعمال الآخرين. (28)

وفي ضوء هذه الأمنية ندرك مدى وقع اتهام ديز ديمونة بالخيانة في أعماق عطيل، ورغبته في التخلي عن منصبه العسكري ومكانته الاجتماعية بل وإنسانيته، وإصراره على الانتقام منها. يخاطب عطيل ديز ديمونة وهي على فراش موتها قائلاً:

اعترفي في صراحة فخطيئتك،
لأن نكرانك كل جزء منها مع القسم
لن يزيح عني أو يخنق في الفكرة الراسخة التي
أئن تحت وطئتها. يجب أن تموتي. (29)

إن الفكرة الراسخة التي يئن عطيل تحت وطأتها ما هي إلا إحساسه الحاد بعقدة النقص بوصفه غريباً أسود البشرة ومحط ازدراء الأشرار من البيض.

تموت ديز ديمونة نتيجة لشرور اياغو العنصرية، فاياغو هو من سبب كل الجرائم وشرخ العلاقات الإنسانية النبيلة التي سادت في مجتمع البندقية وقبرص. ولهذا نرى أن أفعاله الشريرة تخرجه من دائرة الأسرة البشرية، فبعد أن يكتشف رود ريغو خداع اياغو يخاطبه قائلاً:

ياغو اللعين. يا كلباً بلا إنسانية. (30)

لا ريب في أن هذا الوصف يليق بإياغو الذي ابتعد عن جادة السلوك الإنساني النبيل، ويعيدنا هذا الوصف لما يقوله لودوفيغو الذي يوجز شرور هذا المجرم الهمجي كما يلي:

أيها الكلب الإسبارطي

يا أشرس من كل عذاب أو جوع أو بحر

انظر إلى ما حمل هذا الفراش من مأساة

هذا ما أتته يداك. إنه مشهد يسمم العين . احجبوه... (31)

إن شناعة شرور اياغو مماثلة لشراسة الكلاب الإسبارطية، الأمر الذي يوجب إبعاده عن المجتمع البشري، وعملية حجبه هذه تجريد من إنسانيته لأنه، كما رأينا آنفاً، (كلب بلا إنسانية) فهو الذي غرس الغيرة في نفس عطيل، وهو سبب مصرع ديز ديمونة التي كان (اسمها... نقياً كوجه ديانا، ربة العفاف) (32)

ينتظم استنكار لودوفيغو لما فعله اياغو ضمن إطار إدانة المسرحية للأشرار حيثما وجدوا على سطح المعمورة، وهذا ما نراه حين تؤكد إيميليا عفة ديزديمونة، وتطلب العقاب الإلهي لفعلة الشر:

لقد خدع المغربي نذل منحط

نذل دنيء بارز، أحد الأوباش

يا ليتك يا سماء تكشفين عن مثل هؤلاء السفلة

وتضعين في كل يد شريفة سوطاً تنهال به

على هؤلاء الأوغاد عراة تسوقهم عبر العالم

من الشرق إلى الغرب. (33)

يشكل هذا التوسل صرخة من أجل إقامة سلطان الحق والعدل حيث يعاقب الشرفاء الأشرار فيتعظ الآخرون في الشرق والغرب ويحجمون عن ارتكاب الشنائع، وبهذا يشيد الشرفاء صروح مجتمع إنساني بحق، حيث تكمن قيمة الفرد في شرفه وكفاءته، لا في لونه أو انتمائه العرقي أو الديني أو القومي. ها هو ذا عطيل يرد على التهم التي وجهها إليه والد ديز ديمونة قائلاً:

أفعالي، ولقبي، وروحي النقية

ستبررني عن حق. (34)

وبالتأكيد نالت صنائع عطيل إعجاب أهل البندقية يحيي الدوق عطيلاً بقوله (عطيل الباسل) (35)،

ثم يعينه قائد حملة ضد الأتراك الذين يتجهون نحو قبرص:

لئن يكن لنا هنا وال معترف له جداً بالكفاءة

فإن الرأي العام، وهو السيد الذي يتحكم بالنتائج،

يصوت بأنك أنت الآن في مكانه

ولذلك عليك أن ترضى

بأن تنال هذه الحملة الهوجاء الضارية

من بريق ما استجد في حياتك. (35)

إذاً، فقيمة المرء في قدراته العملية وأخلاقه السامية لا في لونه، كما يؤكد الدوق لوالد ديز ديمونة:

أيها السيد النبيل

إذا الفضيلة لم يعوزها من الجمال ممتعه

فإن صهرك جميل أكثر منه أسود بكثير. (36)

ونظراً لفضيلة عطيل وبطولاته العسكرية فقد تجاوزت ديز ديمونة قيود العرق والقومية وتخلت

عن أولئك الخطاب النبلاء كلهم،

عن أبيها وبلدها، عن أصدقائها جميعاً. (37)

واختارت عطيلاً:

إني رأيت محيا عطيل في فؤاده،

فكرست روحي ومصيري

لجريء أفعاله وكل ما يرفع من شرفه. (38)

تأتي رحابة ذهن ديز ديمونة ضمن دعوة المسرحية إلى التلاقي بين الشعوب والنظر إلى الأفراد من خلال كفاءتهم ونبلهم ويبرز زواجها من عطيل صورة مصغرة للتزاوج بين الشعوب والتلاقي فيما بينها كأخوة تجمعهم أواصر الإنسانية والرغبة في التعايش الودي. وهنا نرى أن شكسبير مهد للثورة الإنسانية التي تعد عملاً جاداً ضرورياً لاجتياز الأزمات الحضارية التي تمر بها البشرية. (39)

تبرز هذه الدراسة المتأنية لمسرحية عطيل ثمرة جهود نقدية موضوعية، الأمر الذي يؤكد أن مهمة الناقد الأدبي بالغة الأهمية لها تقوم على تفهم العمل الأدبي تفهماً موضوعياً شاملاً. وحري بالذكر هنا أن الناقد الأدبي الإنساني الرؤية له دور كبير في توظيف الأدب في حوار الحضارات لأنه لا يصدر أي حكم قد يرسخ العدوانية بين الأمم، بل يسعى جاهداً نحو بناء جسور الحوار الحضاري مع الآخرين، وتهديم أسوار العزلة والتقوقع، ويسهم المترجم في حوار الحضارات من خلال تقديم ترجمة أمينة تتناسب وروح النص ومراميه العميقة، وعليه أن يزود ترجمته بمقدمة تعلل مواقف الكاتب السلبية أو العدائية، إن وجدت ويتوجب على المترجم والناقد احترام الآخرين وتقبل معتقداً تهم دون تمثلها. ويمكننا الوصول إلى هذا الناقد وهذا المترجم حين يفتحان ذهنهما فيتخليان عن كل الصور النمطية المتوارثة التي تكرس العداء والتنافر بين الشعوب، ويضعان نصب عينيهما هدفها السامي المتمثل في إيصال رسالة الأدب الرفيعة التي تتجلى في تنمية المبادئ السامية والقيم النبيلة والمواقف الإيجابية في الحياة الإنسانية، فخطر الأعمال الأدبية والنقدية والترجمات أشد خطورة من العدوان العسكري المرحلي لأنها بعيدة المدى وتتوارثها الأجيال على مر العصور.

***

هوامش

البحث

1 . *مأساة عطيل، مغربي البندقية، وليم شكسبير، عربها وقدم لها جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ط2، ص 16.*

2 . *المصدر السابق ص 16.*

3 . *البحث عن شكسبير، لويس عوض، دار المعارف، مصر، 1968، ص 138.*

4 . *المصدر السابق، ص 138 . 139.*

5 . *المصدر السابق، ص 139، وانظر، تاجر البندقية: مأساة من خمسة فصول، وليم شكسبير، مكتبة الحياة، بيروت ص 3 . 4.*

6 – *Dr Faustus, Christopher Marlowe, edited by J.D Jump (Manchester Unitersity Press, 1962) Prologue, 9.*

7 . *نحن والمستقبل، قسطنطين ظريف، دار العلم للملايين، بيروت، 1977، ط 2 1982، ص 77، وانظر أيضاً، شرق وغرب: حوار في الأزمة المعاصرة، رينه هويغ ودايزاكو ايكيدا، ترجمة عيسى عصفور وزارة الثقافة، دمشق 1995،*

ص 227. . 232.

8 – Othello, William Shakespear, edited by M.Ridley (Methuen and Co LTD, London) p. xv.

9 . المصدر السابق، ص 238.

10 . المصدر السابق، ص 241.

11 . المصدر السابق، ص 244.

12 . مأساة عطيل، ص 57.

13 . المصدر السابق، ص 60 . 61.

14 . المصدر السابق، ص 61.

15 . المصدر السابق، ص.61

16 . المصدر السابق، ص 61.

17 . المصدر السابق، ص 62.

18 . المصدر السابق، ص 98 . 21.

19 . المصدر السابق، ص 138.

20 . المصدر السابق، ص 68.

21 . المصدر السابق، ص 68.

22 . المصدر السابق، ص 144.

23 . المصدر السابق، ص 144 . 145.

24 . المصدر السابق، ص 145.

25 . عقل أوربا، مقالة، سلامة موسى، الشرق والغرب، إعداد وتقديم محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة، دمشق 1991، ص 403 . 407.

26 . مأساة عطيل، ص 131.

27 . المصدر السابق، ص 132.

28 . المصدر السابق، ص 132.

29 . المصدر السابق، ص 188.

30 . المصدر السابق، ص 182.

31 . المصدر السابق، ص 202.

32 . المصدر السابق، ص 137.

33 . المصدر السابق، ص 169.

34 . المصدر السابق، ص 66.

35 . المصدر السابق، ص 79.

36 . المصدر السابق، ص 81 . 82.

37 . المصدر السابق، ص.168

38 . المصدر السابق، ص 80.

❑❑❑

تلقّي النّص الأدبي
بين التأسيس والآفاق

د.محمد ملياني- الجزائر

أستاذ بكلية الآداب، اللغات والفنون . جامعة السانية وهران . الجزائر.

أخذ الحديث عن نظرية تلقي النّص الأدبي حَيّزاً واسعاً في الدراسات النّقدية الحديثة وهذا خلال العقود الأربعة الأخيرة، حيث كانت الانطلاقة من مدرسة كونستانس الألمانية (Constance) على يد العالم الألماني هانس روبرت ياوس Hans Rabert Jauss، ثم تلاه في ذلك فولفجانج إيزر Wolfgang Iser الذي تبنّى آراء مواطنه ياوس لبلورة مفهوم جديد يحتفي بالعلاقة المتبادلة بين النّص والقارئ، إيماناً بما للقارئ من دور فاعل ومهمّ في صياغة معنى النّص. لكن في زخم هذه المفاهيم والأدوات المعرفية لنظرية التّلقي التّي هي من ابتكار الغرب ومضمار نشاطه الفكري، ما هي مكانة الرأي النّقدي العربي؟ أكان غائباً أم حاضراً فاعلاً؟

تقتضي منّا الضرورة المنهجية في البداية وقفة مع المصطلح المعتمد عنواناً لهذا المقال، ولعلّ الرجوع إلى المعاجم يمدنا بنظرة ندرك من خلالها

كيف أخذ مصطلح التلقي بعده التداولي في الأنظمة الثقافية، وحينها ندرك . لا محالة . بأنه اكتسب بعده النظري والجمالي في المعاجم الألمانية الحديثة، في حين اقتصر في الدراسات الفرنسية والأنجلو أمريكية على الأوساط العلمية والأكاديمية[1].

أما إذا بحثنا عن مصطلح التلقي في معاجمنا العربية فإننا نجده في وضعه اللغوي يفيد الاستقبال، وقد ورد لفظ التلقي في القرآن الكريم للدلالة على التعليم والتلقين والتوفيق، ومنه قوله تعالى: ﴿وما يلقّاها إلا الذين صبروا وما يلقّاها إلا ذو حظّ عظيم﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿إذ تلقّونه بألسنتكم﴾[3]؛ أي يأخذ بعض عن بعض؛ وأمّا قوله تعالى: ﴿فتلقّى آدم من ربّه كلمات﴾[4]؛ فمعناه أنّه أخذها عنه[5].

وتأسيساً على هذا الطرح، يتضح لنا أن الاستعمال القرآني لمادة التلقي إشارة على عملية التفاعل النّفسي والذّهني مع النّص، لأنّ لفظ

(1) ينظر نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، أحمد بو حسن، نظرية التلقي . إشكالات وتطبيقات ص 11 رقم 24.

(2) سوةر فصلت/ 35.

(3) سورة النور/15.

(4) سورة البقرة/37.

(5) ينظر لسان العرب، ج256/15.

التّلقي يرد ـ أيضاً ـ مرادفاً لمعنى الفهم والفطنة، كما جاء مفهوم التلقي في المعاجم العربية القديمة مرتبطاً بما استعمل في كلام العرب الفصيح؛ شعره ونثره، نجد التّراث الفكري العربي يزخر بما يماثل هذا المصطلح، مثل السامع والمستمع والمخاطب والجمهور، وقد يتمّ التّعبير عنها من خلال كلمة "المقام" كما هي الحال عند الجاحظ (ت 255هـ)[1]، وكانت تمثل هذه المصطلحات غاية العملية الإبداعية وهدفها، قال الجاحظ: "لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنّما هو الفهم والإفهام"[2].

ويتبيّن ممّا سبق أنّ أسلافنا لم يغفلوا في دراساتهم طبيعة الصلة والتفاعل بين المبدع والمتلقي وعلاقتهما الوثيقة التي تسهم في إضفاء شرعية فهم النّص وتحديد فضائه، فالفرزدق مثلاً ما فتئ يؤكّد هذا الطّرح عندما أجاب ابن الأعرابي: "علينا أن نقول وعليكم أن تؤوّلوا". فهذه إشارة واضحة إلى تعدد قراءات النص الواحد وتنوعها، والفكرة نفسها عبّر عنها بول فاليري بتعدد النّص، والنّص الاحتمالي، وأسماها رولان بارت بالنص المنجّم[3] (Etoile)[4]، وهذا يعني أنّ المبدع ينقل المتلقي إلى تجربته لمشاركته في أحاسيسه ومشاعره، ولذا فمن واجب المبدع لتحقيق هذه الغاية أن يراعي الإحساس اللغوي عند المتلقي المتفاعل مع أجواء النص الفسيحة للإسهام في إنتاج المعنى، وهذا ما يؤكده ت، س إليوت بقوله: "إنّ القصيدة تقع في مكان ما بين الكاتب والقارئ"[5]. كما عليه أن يهتمّ بالمستويات

[1] *البيان والتبيين ج136/1.*

[2] *المصدر نفسه ج55/1.*

[3] *ينظر نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، حسين خمري، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 1999/12 ص 177.*

[4] *المقصود بالمنجّم هنا إرسال إشعاعات وإشارات ضوئية توجّه القارئ.*

[5] *المدخل في النقد الأدبي ص 156.*

الاجتماعية والثّقافية والنّفسية للمتلقي الذي يشاركه في خلق النص، ويساهم معه في بناء معناه.

وبناء على ما سبق فإنّ كون المتلقي من أهل الذوق والمعرفة والدراية يعد من الأركان الرئيسة في العملية الإبداعية، إذ يشكّل الغاية والهدف في هذا المجال،

يقول عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ): "واعلم أنّه لا يصادف القول في هذا الباب موقعاً من السّمع ولا تجد لديه قبولاً حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة"[6].

أضف إلى ذلك إلحاح النّقاد في توجيه الشّعراء على مراعاة افتتاحيات قصائدهم بحيث تكون منقّحة وجيّدة حتى يضمنوا جلب انتباه المتلقي، وبعدها تأتي المقصدية، وأضفى قول لتدعيم هذا الطرح قول عبد القاهر الجرجاني: "وقد وطأت له وقدّمت الإعلام فيه، فدخل على القلب دخول المأنوس به، وقبله قبول المتهيء له المطمئن إليه"[7] كما هو الشأن في المقدمة الطللية عند شعراء الجاهلية، وفي هذا المضمار قال ابن الأثير: "ومن أدب هذا النوع ألاّ يذكر الشاعر في افتتاح القصيدة بالمديح ما يتطير منه"[8].

ونلفي عبد القاهر الجرجاني يتبنّى رأي الجاحظ الدّاعي إلى اعتبار الشّعر قولاً نوعياً مخصوصاً، ينماز بصياغته وتصويره ونظمه. والنظم في مفهوم صاحبه معنى مشكّل تشكيلاً فنياً يقوم في جوهره على قدر كبير من الصنعة والغرابة والتقديم والتأخير والحذف: "سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلاً ساذجاً عامياً موجوداً في كلام النّاس كلّهم ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصر بشأن

[6] *دلائل الإعجاز ص 156.*

[7] *دلائل الإعجاز ص 102.*

[8] *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر 97/3.*

البلاغة وإحداث الصّور في المعاني فيصنع فيه ما يصنع الصّنع الحاذق حتى يغرب في الصنعة... ويبدع في الصياغة"[1].

وجملة الأمر أنّ المعنى لا يدرك إلاّ في سياق آلياته اللّغوية وعلاقته بالمتلقي، أي حين تتضافر المكونات النحوية والمجازية في النّص، وترتبط بالمتلقي فيتحقق التأثير الجمالي؛ هذه المسألة أولاها النقد العربي أهمية متزايدة لا سيما الجاحظ والجرجاني في حديثهما عن مفهوم اللذة الأدبية وكيفية الوقوف عليها في النّص، وفي هذا الشأنّ قال الجاحظ: "الشَّيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف وكلّما كان أطرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبدع"[2].

وعبّر عبد القاهر الجرجاني عن هذا الأثر ووظيفته الجمالية بعدة مصطلحات تشكل جميعها خصائص الأثر الجمالي، وهي: التأثير . القراءة . التأمل . التأويل . بوصفها وظائف المتلقي نحو النّص الأدبي ترتبط بتقنيات أسلوبية قوامها التفاعل المتبادل، فالتأثير الذي أومأ إليه صاحب دلائل الإعجاز يكشف عن وعي متقدم بطبيعة النص وخصوصية تلقيه: "لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها"[3].

إنّ متعة النّص (la jouissance du texte) ولذة القراءة (le plaisir de la lecture) لا تتحققان بمفهومهما العميق إلاّ بعد التأمل وإعمال الفكر وكدّ الذّهن من أجل الفهم، وإذا تحقق له ذلك أحسّ بوقع المتعة الجمالية في نفسه، وهذا ما عبّر عنه شيخ البلاغة بقوله: "ومن المركوز في الطبع إذا نيل بعد الطّلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الجنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النّفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف"[4].

ويقول في موضع آخر: "فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك، فعد فانظر في السبب، واستقص في النّظر"[5].

أمّا القراءة بوصفها ممارسة فعلية تساهم في بناء وتشكيل النّص فحظيت بأهمية خاصة في دراسات العرب الأقدمين، كما اهتمّوا . أيضاً . بالتأويل بوصفه فعالية فكرية ينهض بها المتلقي لاكتشاف آليات النّص وفهم أسراره والوصول إلى دلالاته، وتحديد إيحاءاته الفكرية، وما دامت البنية الأدبية بنية مجازية أمكن تصور علاقة الأدب بالتأويل، فالمجاز هو الفضاء الذي يتحرّك فيه التأويل[6].

اهتمام أسلافنا بجماليات التلقي جاء مبثوثاً في جملة أحكامهم بقضايا النّص عبر حقب زمنية مختلفة، من أمثال الجاحظ (ت 255هـ) ابن قتيبة (ت 276هـ) وعبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) الذين يشكّلون تطوراً لحركة الفكر النّقدي العربي بشكل عام، ويمثّلون طفرة هائلة فيما يتعلّق بجماليات التّلقي، وبخاصة في رحاب تلقي القرآن الكريم والشعر العربي، اللّذين أوجدا نوعين من التّلقي هما التلقي الشفاهي والقراءة، أحدهما مرتبط بالآخر، ويتعلّق الأمر بالسماع والإنصات والإنشاد والتلاوة[7]، والمتتبّع لتاريخ هذه الطفرة يدرك . لا محالة . أنّه من السّهل إدراك المفارقات البيّنة في طبيعة التّعامل مع النّص في الحركة

(1) *دلائل الإعجاز ص 324.*
(2) *البيان والتبيين ج1/65.*
(3) *دلائل الإعجاز ص 199.*

(4) *أسرار البلاغة ص 118.*
(5) *دلائل الإعجاز ص 68.*
(6) *ينظر استقبال النص عند العرب ص 220.*
(7) *المرجع نفسه ص 284.*

النّقدية على تعدد الضوابط واختلاف مستويات الإدراك والذّوق[1].

وفي ضوء ما سبق يتبيّن لنا أنّ النقد العربي القديم تعامل مع النّصّ من خلال ثلاث عناصر هامة (النّص ـ المتلقي ـ المبدع) ولم يهمل المتلقي (مستمعاً أو قارئاً أو مخاطباً) في عملية التفاعل مع قدرات النّص الفنية الكامنة فيه، ولمحاته الجمالية اللاّزمة له لكشف غوامضه وفهم أسراره.

وأصبح اليوم من مهمة المعاجم الحديثة والمشتغلين في هذا المجال ان ينقلوا التلقي من مفهومه اللغوي إلى فضاءات جديدة، اكتسبت بعداً نظرياً وجمالياً في الدراسات النظرية والنقدية المعاصرة كما هو الشأن في المعاجم الألمانية، مراعين في ذلك التمايز الموجود بين طبيعة النص العربي وطبيعة النص الغربي، ودلالاتها التعبيرية، وكذا خصائص اللغة العربية، كما رآها عبد القاهر الجرجاني: "استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان، حتى وصل المعنى إلى القلب، مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقرّ في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن[2].

وهذا ليس معناه أنّ نظرية التلقي تختص بالأدب الألماني وحده دون سواه من الآداب الإنسانية الأخرى، وإنما التوجه الفلسفي والنظري الذي اهتمت به نظرية التلقي وما نتج عنه من اقتراحات نظرية وممارسات تطبيقية هو الذي جعل من جهود ألمانية رافداً مرجعياً أساساً في هذا المجال، وأصبح من الضروري على الباحثين والمشتغلين بهذه النظرية أن يتدارسوا الأعمال والإنجازات التي جادت بها مدرسة كونستانس (Constance) الألمانية في هذا الشأن والإفادة منها.

[1] ينظر قراءة النص وجماليات التلقي ص 80.
[2] أسرار البلاغة ص 16.

ولعلّ أهم ما يبرر الاهتمام بهذه المدرسة بغية الإفادة منها، هو أنها اكتسبت مفهوماً نظرياً جديداً في نسق الفكر الألماني المعاصر قبل أن يأخذ ذلك في أنساق المعرفة الإنسانية الأخرى، رغم محاولة بعض الدراسات الفرنسية والأنجلو الأمريكية إيجاد بعض ملامح النظرية[3].

وبعد ما كان التحليل منصباً على تحليل ثنائية: المؤلف/ النص، تحول وبقوة إلى تحليل العلاقة بين النص /المتلقي، وعرف هذا الاتجاه: جمالية التلقي، الذي ظهر على يدي الناقدين الألمانيين: هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss وفولفجانج إيزر Wolfgang Iser في نهاية الستينات من القرن العشرين؛ وجاءت هذه النّظرية لتصحيح زوايا انحراف الفكر النقدي والعودة به إلى قيمة النص، وأهمية القارئ، وهذا . طبعاً . إسهام واضح في إيجاد نظرية تحقق المتعة الفنية والجمالية في التعامل مع النص، وبالتالي تكشف غوامضه وتفهم أسراره.

وظهرت جمالية التلقي بسبب رفضها اقتراحات البنيوية المتحدرة من أصول لسانية وعقلانية، نتج عنه تعارض معرفي ومنهجي بين المقاربتين، بين معرفة عقلية، تستند إلى منطق الأشياء في ذاتها، ومعرفة أخرى ترى أن الظواهر لا تحتوي على المضامين في ذاتها، بل إن الذي تنتجه الذات هو ما يبرز المعنى في صورته الكاملة[4]. أي إن معنى النص لا يتشكل بذاته أبداً، فلا بد من عمل القارئ لإنتاج المعنى، ويذهب إيزر إلى أن النصوص الأدبية تحتوي دائماً على فراغات لا يملؤها إلا المتلقي، وذهب إلى هذا الطرح أمبرتو إيكو Umberto Eco في كتابه دور القارئ، حين اعتبر النصوص المفتوحة

[3] ينظر نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات: أحمد بوحسن مجلة كلية الآداب، ص 11 الرباط 1993.
[4] المرجع نفسه ص 14.

تتطلب مشاركة القارئ في إنتاج المعنى[1]، فالنص حسب هذا الرأي" معطى غير تام، معطى ينقصه الكثير لتضمنه بياضات، ولاحتوائه على مناطق غير محددة تنتظر القارئ المناسب لملئها وتوجيهها وجهة تأويلية[2]".

إن مفهوم إيزر للقراءة وعملية ملء الفراغات يجعل النص هيكلاً يقوم القارئ بملئه وفق ميولاته ورغباته، ووفق ثقافة عصره، وهذا يعني أن النص مفتوح على التأويل والتفسير والتجديد باستمرار مع كل ممارسة قرائية جديدة.

ويتضح أن الفينومينولوجيا (phenomenologie)[3] تشكل قطب الرحى عند إيزر، لأن مخزون التجربة الخاص بالقارئ هو الذي يشكل العملية الأدبية، بمعنى أن القارئ يتلقى النص بوعيه، ويحوله إلى تجربة خاصة به، لما يقوم به من توفيق بين وجهات النظر المختلفة في النص القائمة في الكثير من الأحيان على التناقضات من جهة، أو باختياره لطرائق متباينة لملء الفراغات الكامنة وراء وجهات النظر من جهة ثانية.

ومن هذا المنطلق، فإنّ القراءة لا تعدو أن تكون حواراً جدلياً خلاّقاً بين مخزون تجربة المتلقي والتجربة الموضوعية كما يجسدها النص من خلال الشكل الفني الذي يؤدي دور الوسيط بين الباث والمتلقي4)).

ويستقبل القارئ النص بحمولته القائمة أساساً على التناقضات واختلاف وجهات النظر، والقواعد الأساسية التي يتحقّق المعنى على أساسها، بوعي قائم على التفحص والتأمل بغية المعالجة والتكييف، لأنّ القراءة في مفهوم إيزر تمنحنا الفرصة لصياغة ما ليس مصوغاً.

ووفق هذا المنظور يكون المتلقي مكمّلاً للنّص، لأنّه يفضي إلى التّعديل والتّغيير في مقاصد نص المبدع، ويكون مستعدّاً لإبداعٍ مُوازٍ، لأنّه بهذا الصّنيع يضفي على النّص المقروء من ذاته ونفسه وعقله، وهذا هو القارئ الإيجابي الذي يعيد النّص إلى دائرة الضوء، بل يحييه من جديد[5].

وإذا حاولنا حصر أهم الأسس الفلسفية والثّقافية والمعرفية التّي تؤطر الخلفية المرجعية التي يستند إليها كلّ من ياوس وإيزر في تأسيس نظرية التّلقي، نجدهما يحاوران الفلسفة الظاهراتية كما تناولها رومان إنقاردن R.Ingarden تلميذ فيلسوف الظاهراتية الكبير إدموند هوسرل E.Husserl الثّائر على النّزعتين التّجريبية والمثالية[6]. كما تظهر معالم الفلسفة الآرسطية والكانطية والتّحليل النّفسي في جهود ياوس وإيزر، إذ الأوّل اعتمد مفهوم التّطهير، أمّا الثاني فيرى أنّ القارئ يوظّف إسقاطاته المرضية الموجهة بواسطة المخيّلة الغريزية[7].

كما ظهر في حقول جمالية التّلقي الفلسفة الذاتية المثالية، وهي من الاتجاهات المغرقة في الذاتية، والتي تعطي الدّور الأكبر للوعي في إدراك

---

(1) *ينظر النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر . القاهرة . سنة 1998، ص 168.*

(2) *نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي، عبد القادر شرشار، مجلة الموقف الأدبي ص 41.*

(3) *الفينومينولوجيا تعمل على تأكيد موضوعية المعنى وتأكيد دور الذات الفاهمة من خلال اهتمامها بدراسة الشعور الخالص والكشف عن مبادئه ومضمونه باعتباره مبدأ كل معرفة، ينظر الفينومينولوجيا عند هوسرل ص 134.*

(4) *ينظر النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، ص 124.*

(5) *النص القديم والتلقي الجديد، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، المجلد 15 العدد 1999/4، ص 94.*

(6) *التجريبية ترى أن للوعي دوراً سلبياً في إدراك الظواهر، والمثالية تستهجن العالم الخارجي؛ أما هوسرل فيولي أهمية متكافئة لكل من الوعي والموضوع الخارجي، ينظر التناول الظّاهري للأدب، روبرت ماجليولا، ترجمة عبد الفتاح الدّيدي، فصول، العدد 1981/3 ص 183.*

(7) *ينظر مقدمة مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 1991/6 ص 08.*

الظّواهر، وتتخذ من الموضوع ذريعة لاكتشاف الذّات. كما حظيت التأويلية بجانب كبير من الأهمية عند ياوس والتي تعتبر نقلة متميزة بعد مرحلة الفهم الموسومة بالطّابع التجريبي المعتمد في إعادة تشكيل آفاق القراءات.

أمّا كلامنا السابق عن جهود رواد النّقد العربي فليس الهدف منه كشف النّقاب عن أصول نقدية في التراث الفكري العربي لمفهوم جمالية التّلقي، على نحو ما تناولته الدّراسات النّقدية في الغرب، وإن كان في جوهره عملاً مشروعاً وطموحاً ويسير المطلب، وليس المهم أن نقف على مفهوم عبد القاهر الجرجاني للتلقي الذي يناظر به المفهوم الجمالي الحديث، ولكن الذي يعنينا بالدرجة الأولى هو فهم التصور العربي للنقد من خلال الرؤية البلاغية القائمة على دقة الملاحظة وعمق التفكير، ومحاولة تفسيرها في ضوء انشغالات تفكيرنا الراهن مع استثمار المفاهيم والأدوات المعرفية في الفكر الغربي، التي ربما أغفلت في الدراسات القديمة أو لم تؤلف استثماراً قائماً على التفاعل الإيجابي لا الإقصاء التعسفي. حتى نتمكن من اختراق الواجهة الفاصلة بين التراث الفكري العربي والتراث الغربي، ولمس ما وراء اختلاف الثقافات والتراثات وفروع المعرفة، وذلك لإضاءة جوانب كثيرة في النص الفني الإبداعي، بوصفه فعالية لغوية ومحوراً لجماليات التعبير المؤثر ودافعاً قوياً لتذوق هذه الجماليات.

نخلص إلى أن التلقي ظل ملازم للنص الأدبي لا يفارقه، إذ يوجد بوجوده وينعدم بانعدامه، ومن الصعب تصور انصراف الدراسات النقدية الحديثة عن مفهوم مهم مثل التلقي(1)،

ولذا نجد النظرية اليوم في البحوث الجامعية حاضرة بقوة، فهناك رسائل جامعية ومشاريع مخبرية عديدة يشرف عليها أساتذة مهتمون بهذا المجال، ولعل ما يثير الانتباه في هذا الصدد هو تشعب وتمايز الخلفيات الفلسفية لجمالية التلقي، وهذا . طبعاً . ما يدعونا إلى التحلي باليقظة في التعامل مع مختلف حقول النظرية في الثقافة الغربية، واستغلالها في الدراسات النقدية واللغوية بشكل إيجابي.

---
(1) *ينظر استقبال النص عند العرب ص 10.*

قائمة المصادر والمراجع

1 . ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ط2 سنة 1933.

2 . أحمد بوحسن، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ندوات ومناظرات رقم 24 سنة 1993.

3 . حسين خمري، نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد 12 سنة 1999.

4 . رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة سنة 1998.

5 . روبرت ماجليولا، التناول الظاهري للأدب، ترجمة عبد الفتاح الديدي، العدد 3 سنة 1981.

6 . سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ط1/.1991.

7 . صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، ليبيا ط1 سنة 1426هـ.

8 . عبد القادر شرشار، نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي، الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق سوريا العدد 367 سنة 2001.

9 . عبد القاهر الجرجاني:

ـ أسرار البلاغة في علم البيان، تصحيح وتعليق الشيخ محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت، لبنان.

ـ دلائل الإعجاز في علم البيان، صححه الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود التركزي الشنقيطي، ووقف على تصحيح طبعه وعلق على حواشيه الشيخ محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

10 . أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، دار الفكر للجميع، سنة 1968.

11 . محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1 سنة 1999.

12 . محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي . دراسة مقارنة . دار الفكر العربي، القاهرة ط 1 سنة 1996.

13 . مقدمة مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، المغرب العدد 6 سنة 1991.

14 . ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3 سنة 1994.

15 . مي أحمد يوسف، النص القديم والتلقي الجديد، إحدى رسائل أبي العلاء المعري أنموذجاً، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، جامعة دمشق، المجلد 15 العدد 4 سنة 1999.

16 . نجيب فايق أندراوس، المدخل في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة سنة 1984.

❑❑❑

تناص التجربة مع ذاتها:
قراءة في مستويات التناص الداخلي عند محمود درويش.

مفيد نجم - سورية

ظهر مصطلح التناص كجزء من الأسس النظرية لنظرية التناص عند جوليا كريستيفا، التي عرَّفت النص "بأنه جهاز نقل لساني، يعيد توزيع نظام اللغة، واضعاً الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة في علاقة مع ملفوظات مختلفة، سابقة، أو متزامنة) (1) ص 37. ونظرية التناص قامت عندها على عدد من المفاهيم التي تؤكد أن النص هو ممارسة دلالية، أو نظام دالي، مميز، يخضع لتصنيفة الدلالات، وهو بمثابة ساحة، يتصل فيها صاحب النص وقارئه، وهذا هو مفهوم الإنتاجية إضافة إلى مفهوم التمعني، الذي يعني أنه يجب تصور النص كإنتاج وليس كمنتج، لأن النص فضاء متعدد المعاني، وهناك مفهوم تخلّق النص الذي يعني العمليات المنطقية الخاصة ببنية فاعل اللفظ ،

وأخيراً مفهوم التناص الذي يعني أن كل نص هو تناص مع نصوص أخرى، سابقة عليه، أو متزامنة معه، إذ إن التناص هو قدر كل نص و"النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم، بطريقة أو بأخرى.. فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة) (2) ص 42.

> لقد جاء مفهوم التناص نقضاً واضحاً لمفهوم النص في النظرية البنيوية الوصفية التى اعتبرته بنية مغلقة، مكتفية بذاتها، ولا تحيل على أية مرجعية تقع خارجها، الأمر الذي يجعل النص يتسم بكونه بنية متحركة، متعاقبة متجددة، مفتوحة ومتغيرة.

وكما هو شأن النظريات النقدية الغربية الحديثة من حيث تعدد وتباين التعريفات والتيارات، فقد شهد مفهوم التناص هو الآخر تعدداً، وتبايناً في التعريفات التي قدمت له من قبل أهم ممثليه، وفي المفاهيم المستخدمة، ما جعل من غير الممكن تقديم تعريف جامع مانع، يحدد بوضوح دلالة المصطلح ومعناه، لكن ذلك لا يمنع من الحديث عن أشكال التناص التي ميزت جوليا كريستيفا بين أنواعه الثلاثة، وهي النفي الكلي الذي يكون فيه "المقطع الدخيل منفياً كلياً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً" (3) ص 78 والنفي المتوازي الذي يبقى فيه "المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه" (4) ص 79، ثم النفي الجزئي، الذي يكون جزءاً واحداً من النص المرجعي مقلوباً، في حين حدد جيني في كتابه . استراتيجية الشكل . ثلاثة أنواع هي التحويل، الخرق، التحقيق، وهي مفاهيم لا تختلف في معناها كثيراً عن المفاهيم الثلاثة عند كريستيفا،

بل إن الخرق يتماثل في معناه مع مفهوم النفي المتوازي عندها.

تتدرج آليات التناص المختلفة ضمن نوعين من أنواع التناص، وهما التناص الظاهر أو الشعوري، والتناص غير الظاهر أو اللا شعوري وهناك من يطلق عليه أيضاً تناص الخفاء، وقد يكون التناص خارجياً مع نصوص غريبة عنه، من ثقافته أو الثقافات الأخرى المعاصرة، أو القديمة، أو يكون التناص داخلياً مع نصوص الكاتب أو الشاعر نفسه، وهذا النوع من التناص التجربة مع ذاتها هو مجال دراستنا، التي سنحاول فيها أن نتبين مستويات وأشكال هذا التناص في تجربة الشاعر الكبير محمود درويش.

> تشيع في تجربة كل شاعر مفردات يتكرر استخدامها في معظم نصوص الشاعر كما يتكرر استخدام سمات أسلوبية، وصور بلاغية وأفكار تندرج في إطار الملامح الخاصة، التي تميز كل تجربة، وتعطيها هويتها اللغوية والبلاغية، والأسلوبية، التي تشكل مكونات بنية النص والرؤية الجمالية والفكرية التي يكشف عنها إلى اللغة والعالم.

وتقدم تجربة الشاعر محمود درويش مثالاً واضحاً وثرياً على تعدد آليات وأشكال هذا النوع من التناص، ومن يقرأ أعماله الشعرية الأخيرة (لماذا تركت الحصان وحيداً "1995" . سرير الغريبة "1999 . جدارية محمود درويش "2000" . لا تعتذر عما فعلت "2004") سيلاحظ تشابه القاموس الشعري عنده، بالإضافة إلى تكرار استخدام عدد من السمات الأسلوبية وبنية الصورة الشعرية، والضمائر والرؤية إلى الهوية والتاريخ، والأرض، على الرغم من سعي الشاعر الواضح لتطوير تجربته، وإلى عدم الوقوع في مطب التكرار، وإعادة الإنتاج، مستثمراً من أجل ذلك مخيلته الشعرية وموهبته الواضحة، لإضفاء طابع الجدة والتطور على نصه الشعري الجديد، تأكيداً لقدرته على تطوير هذه التجربة، وتحقيق مفهوم "الإنتاجية" الذي اشترطت كريستيفا على أساسه تحقيق التناص، والذي يعني أن التناص يجب أن يحقق الإضافة والتطوير لكي يكتسب مشروعيته الإبداعية. لقد استطاع درويش أن يحقق حضوره المتجدد في أعماله المختلفة، من خلال إغناء تجربته، وتطوير لغتها البلاغية والفنية، على الرغم من كونها ظلت تشتغل على ثيمات محددة في هذه الأعمال الأربعة، وعلى محاولة المزج في قاموسه الشعري بين لغة عالية البلاغية، ولغة اللسان الاجتماعي، ما يؤكد تعدد المرجعيات النصية واللسانية لتلك اللغة، بهدف تعميق حالة التفاعل بين ذاكرة النص الشعري، وذاكرة المتلقي، واستحضار فضاء تلك اللغة تخييلياً ووجدانياً عند القارئ عبر آليات التناص مع اللسان الاجتماعي، والدخول في مشهد التفاصيل البسيطة للحياة اليومية، لاسيما على صعيد المزاوجة بين الذاتي والعام الجمعي، نظراً لارتباط هذه المستويات مع بعضها البعض، وتداخلها في نسيج التجربة. والقضايا الوجودية، الإنسانية والسياسية التي يعيشها.

إن فاعلية التخييل ودوره في إخصاب وإثراء شعرية النص عند درويش تتجلى في قدرة الشاعر على تحديث وتطوير تلك الشاعرية، والارتقاء ببناء الصورة الشعرية جمالياً ودلالياً، واستخدام الأسلوب الحواري المتعدد الأصوات والضمائر، والتنويع في سمات البنية الإيقاعية للنص. ومع أن استخدام مفردات بعينها، تظل تتردد بنفسها، أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها، يكوّن حقلاً، أو حقولاً دلالية (5)، فإننا سنجد مستويين من تناص المفردات، مستوى يتقدم فيه استخدام مفردات بعينها، ومستوى يتراجع فيه هذا الاستخدام، لتتقدم مفردات أخرى وذلك من عمل شعري إلى آخر، حيث سنخص في هذه الدراسة تجربة الشاعر في أعماله الشعرية الثلاثة التي

سبقت الإشارة إليها، على أن نتناول فيها تناص المفردات، وتناص الفكرة أو الرؤية إلى العالم، وتناص الصورة الشعرية، إضافة إلى تناص الثيمات، والخصائص الأسلوبية وتحديد آليات التناص المستخدمة في هذا المجال. وزيادة في التوسع سوف نضيف إلى الأعمال الثلاثة السابقة، ثلاثة أعمال شعرية صدرت على التوالي قبل زمن صدور الأعمال السابقة، وهي (حصار لمدائح البحر . هي أغنية.. هي أغنية . أرى ما أريد).

* تناص الرؤية:

يؤكد الشاعر في إحدى قصائده على أنه محكوم في وجوده بالثنائيات وفي علاقته مع العالم ومع الذات في جدلية مفتوحة، فيقول:

وأنا المسافر داخلي

وأنا المحاصر بالثنائيات

لكن الحياة جديرة بغموضها (6). ص 36

وتتسم هذه الثنائيات المتقابلة بطابعها الضدّي، والشاعر كما يصرِّح في المقطع السابق محاصر في وجوده وتجربته، وشرطه التاريخي والثقافي بهذه الثنائيات التي وسمت الثقافة الشرقية، وتاريخ الأرض التي ينتمي إليها، ويدافع عن هويتها الوطنية في مواجهة عمليات الاغتصاب والتهويد ومحو ذاكرة الأرض والتاريخ تحت دعاوى دينية عنصرية، تستخدم ذرائع لسياسة الاغتصاب الصهيوني في الأرض الفلسطينية المغتصبة، ولذلك تبرز الثنائية الضدّية المركزية في وجود الإنسان الفلسطيني، ثنائية الأنا والآخر في جدلية العلاقة والهوية والثقافة والتاريخ.

إن الموقع الجغرافي لفلسطين قد جعلها صلة اتصال بين الشرق والغرب وفي عهد الإمبراطوريتين القويتين كانت منطقة تجاذب من قبل هاتين الإمبراطوريتين فارس والرومان، كما أن الموقع نفسه قد جعلها تتوسط البحر والصحراء. وتتسع حدود تلك الثنائيات في شعره، فالواقعي يقابله الخيالي، والحضور يقابله الغياب، والداخل الشخصي، يوازيه الخارج الشخصي، والأرضي يقابله السماوي، والهنا ضمير التعيين المكاني، يقابلها الـ : هناك، والذكورة في تقابل مع الأنوثة، والأمس يقابله الغد، والاتحاد يقابله الانفصال، والتجسيد في علاقة ضدّية مع التجريد، والخَلْق يقابله الحق، والحياة يقابلها الموت إلى ما هناك من ثنائيات أخرى.

ولعل كثافة هذه الثنائيات في تجربته، وتمثله لتلك التجربة باشتراطاتها التاريخية والثقافية والروحية والسياسية على مستوى وعيه الوجودي والتاريخي والجمالي، يؤكدان أن مضمون الرؤية التي تعيد بنا المشهد، وتؤثث فضاء اللغة والتاريخ، حتى تبدو تلك الاشتراطات هي المفاتيح التي، تعيد تصحيح علاقة الشاعر مع الزمن على مستوى تجربته الوجودية، الوطنية، والإنسانية، فيقول:

لو كان لي حاضر آخر

لامتلكت مفاتيح أمسي

ولو كان أمسي معي

لامتلكت غدي كله (7). ص84.

ويتطابق حدا هذه الثنائية على مستوى التجربة الذاتية في خطاب الشاعر إلى المرأة التي يدعوها، لكي تأخذه إليها، وتسكن نفسه نفسها أي الخروج من الثنائيات إلى الوحدة والتوحد، وفي هذه الرؤية إلى العلاقة مع المرأة تتكثف مظاهر الثنائيات فيقول مخاطباً المرأة:

فخذيني

إليها، إليك، إليَّ

هناك، هنا. داخلي، خارجي

وخذيني لتسكن نفسي إليك (8). ص 51.

وإذا كان الشاعر في هذا الخطاب يعبر عن الرغبة في اتحاد الثنائيات وتوحد دلالاتها ومعانيها على مستوى العلاقة مع المرأة/الحبيبة، فإنه في مثال آخر يعبر عن ثنائية الذات في بعدها الماضوي، وبعدها الراهن، حيث يغدو الحوار بين هاتين الثنائيتين، تعبيراً عن الانفصال على مستوى التجربة الوجودية في بعديها الماضوي والراهن، حيث المتكلم في النص هو البعد الماضوي لهذه التجربة، ولاشك أن استخدام الشاعر لعبارة . بيت أمي . أي التحديد المكاني لجدل الثنائية، هو تعبير كنائي عن الوطن، وبالتالي فإن جدل الماضي والحاضر هو جدل التجربة الفلسطينية في بعديها الماضوي والحاضر:

في بيت أمي صورتي ترنو إليَّ

ولا تكف عن السؤال.

أأنت يا ضيفي، أنا (9)؟ ص 21.

ويحمل المكان في تلك التجربة دلالتين ومعنيين مختلفين في الواقع المادي وفي الحلم/ الخيال، وإذا كان الحلم يرسم صورة مدينة أخرى أويوتوبيا أخرى، فإن الواقع في التقابل الثنائي بينهما، يكشف عن التوحد في صورة المكان، وبالتالي عن غياب الحلم/ البديل، وانعدام التمايز والاختلاف بين هاتين الثنائيتين على مستوى التجربة في صورتها الجارحة:

ثم أصحو لا مدينة في المدينة

لا "هنا" إلا "هناك"، ولا

هناك سوى هنا. (10) ص 50.

وتبرز ثنائية الواقع والحلم، لتكشف عن المفارقة الكامنة بين العلاقة الحسية مع الواقع، والرؤية الحلمية إليه، أو بين الواقعي والرغبة إذ إن الحلم يكون تعبيراً عن رغبات لم يجر إشباعها، فيقول في نص آخر:

حدِّق تر الورد

أسود في الضوء. واحلم تر الضوء

في العتمة الوارفة. 11) ص 142.

وعندما يستخدم الشاعر ضمير المتكلم الغائب في الخطاب، فإنه يقصد هو الغائب/ الوطن في صيرورة تجربته التاريخية، والوجودية، التي فرضتها جغرافية المكان وموقعه الذي يجسد ثنائية البحر والصحراء في دلالتها الجغرافية الظاهرة، ودلالتها الحضارية والسياسية المضمرة بين الشرق والغرب:

البحر والصحراء حول اسمه

العاري من الحراس (12). ص 74

وتأخذ الثنائية في رؤية الشاعر شكلين اثنين من العلاقة، أولهما شكل التقابل والعلاقة الضدّية، وثانيهما شكل من التكامل والتداخل العضوي، الذي يصبح معه أي اختلال بين طرفي الثنائية اختلالاً للعلاقة، نظراً لأن الثنائية هنا ترتكز في أساسها على وحدة الجزئين، وتكاملها في العلاقة، لا سيما على مستوى الذات:

إذا ضلت الروح خارجها
ضلت روح داخها (13). ص 79.

* تناص

الصورة:

يستخدم الشاعر في تجربته الغنية مجموعة من الصور والاستعارات في الوصف، ورسم صورة المشهد الشعري الذي غالباً ما يتميز بجمالية عالية، وتكثيف بصري، وتتوزع تلك الصور بين الوصف السكوني والمشهد المتحرك، ما يضفي على المشهد الشعري في الوصف طابعاً ثنائياً ضدّياً، يمكن أن نجد فيه إلى جانب المشهد/ اللقطة، التشبيه أيضاً، إضافة إلى أن الشاعر قد يزاوج بين الواقعي والمجازي، والنص

التـالي، يتـألف المشـهد فيـه مـن صـورتين الأولـى سـكونية، والثانيـة متحركـة، إضـافة إلـى اسـتخدام التشبيه الكامل:

أمشي على حافة البئر: لي قمرانْ

واحد في الأعالي

وآخر في الماء يسبح

لي قمرانْ

واثقـين كأسـلافهم مـن صـواب (14). ص 22.

ويتجلى تناص الصورة في مشهد آخر، يعيد فيه استخدام صورة القمر المتحركة في الماء، لكنه يستبدل لفظة القمر بلفظة السماء، وفي حين كان يمكن لهذه الصورة أن تفقد جماليتها، وقدرتها على خلـق الدهشـة والانفعـال، فـإن فاعليـة المخيلـة الشـعرية، وقـدرتها علـى التوليـد والتجديـد أنقـذت التنـاص مـن الوقـوع فـي مطـب إعـادة الإنتـاج، فالشاعر أعاد تشكيل المشهد الشعري وبنائه بناء بصرياً جديداً، يقوم على حركة العناصر المشاركة في تشكيله، وعلى تفاعلها التلقائي داخل صورة المشهد، المؤلف من عدد من الاستعارات التي تـوحي بالحركـة وجماليـة المشـهد الخاصـة: مـن القلعة انحدر الغيم أزرق

نحو الأزقة...

شال الحرير يطير

وسرب الحمام يطير

وفي بركة الماء تمشي السماء قليلاً

على وجهها، وتطير (15). ص 82.

أن التنـاص الـداخلي للصـورة الشـعرية، قـد يحيل إلـى تنـاص خـارجي، تتحـدد مرجعيتـه فـي نص شعري غربي، إلا أن الشاعر يعمد إلى دمج ذلك التناص في بنية النص الشعري، مانحاً إياه دلالـة جديـدة، تـوحي بمنـاخ المشـهد الشـعري الحـزين، وبـالخوف الـذي يحـاول أن يبـدده قـول الأب لابنه، فيقول:

تعوي ذئاب البراري على قمر خائف: ويقول

أب لابنه: كن قوياً كجدّك (16). ص 34.

ويستخدم الشـاعر فـي تنـاص داخلـي آخـر الصورة الشعرية نفسها مع بعض التحوير والتغيير فـي عناصـرها، إلا أنـه يـدمجها فـي سياق آخـر مختلـف يـوحي بجماليـة المشـهد الطبيعـي، ولـيس العكس كمـا فـي المثـال السـابق، إضـافة إلـى أن الراوي يستخدم هنا صيغة الجمع، في حين أنه في المثال الأول يستخدم ضمير الغائب:

نحن أيضاً صعدنا إلى الشاحنات يسامرنا

لمعان الزمرد في ليل زيتوننا، ونباح

كـلاب علـى قمـر عـابر فـوق بـرج الكنيسـة (17). ص27

ويكثـر الشـاعر مـن اسـتخدام رمزيـة الصـقر في نصوصـه المختلفـة، باعتبـار أن الصـقر يرمـز إلـى القـوة، وقـد اسـتخدم عنـد الشـاعر بـدلالات متعددة مـن صـورة إلـى أخـرى، وفـق سياق الفكـرة التي يريد أن يعبر عنها، أو يوحي بها، فهي تـارة رمز للقوة، التي تعلو على الزمان وهي تنتقل من رايـة لأخرى، ومن عصـر إلـى آخر مجسدة البعد الأسطوري لها في صيرورتها التاريخية:

ونـهر واحد يكفي لإغواء الأساطير القديمة

بالبقاء على جناح الصقر وهو يبدِّل

الرايات والقمم البعيدة. 018) ص 33.

وبدلاً من استخدام كلمة الصقر، يستخدم في تنـاص داخلـي رمزيـة الطيـر دلالـة علـى صـعود الإمبراطوريـات القويـة فـي التـاريخ، وأفولهـا، وإذا كـان الـنص الأول يعبـر عـن رؤيـة يقينيـة عنـد الـراوي/ الشـاعر، فـإن الـنص الثـاني يحمـل معنـى مختلفاً، يدل على غياب اليقين من خلال صيغة

السؤال الذي يطرحه الراوي في النص تعليقاً على تحول رمزية الطير من قوة إلى قوة أخرى بديلة:

فعمّا قليل ستنتقل الطير من زمن نحو آخر

هل كان هذا الطريق هباء

على شكل معنى (19). ص 13.

ويتكرر استخدام المعنى الرمزي للصقر في تناص داخلي ثالث في سياق الرؤية التاريخية للذات الجمعية في أبعادها ومضامينها الحضارية المختلفة، من خلال استخدام الحشد التراتبي لصور ورموز التاريخ القديم، التي تكشف في تداعيها صورة ذلك التاريخ المحكوم في تحولاته وتبدلاته بسلطة القوة، والشاعر في هذا التداعي يعيد رؤية الذات من الداخل تاريخياً في سيرورتها وتعاقب أزمانها:

أرى فيَّ محتويات الزمان الأليفة:

مرآة بنت لكنعان. أمشاط شعر من العاج

صحن الحساء الآشوري. سيف المدافع عن نوم

سيده الفارسيِّ. وقفز الصقور المفاجئ

من علم نحو آخر فوق صواري السفن (20). ص 84

لقد استطاع الشاعر في تناصه الداخلي إعادة تشكيل ودمج الصورة الشعرية في بنية النص الجديدة، مانحاً إياها أبعاداً دلالية وجمالية من خلال موقعها في بنية

النص، وسعي الشاعر لتطوير البنية الاستعارية للصورة، بحيث تكون الاستعارة الشعرية في التناص الداخلي الجديد قادرة على توليد الإيحاء، وخلق الدهشة عند المتلقي من جديد، ومن أشكال هذا التناص استخدامه لصورة زهر اللوز في تجسيد جمالية ابتسامة المرأة، أو غمازتيها، وتأثيرها الساحر والعميق على ذات الراوي/ الشاعر. فيقول في النص الأول:

ما كنت أرنو

إلى زهرة اللوز

حتى تناثرت ما بين

غمازتين

مشيت لأتبع ما تركته الطيور. (21) ص135.

وفي قصيدة أخرى يستخدم التناص الداخلي في وصف ابتسامة المرأة، عندما يطب منها أن تبتسم لكي يزهر اللوز أكثر، ويضيء وجهها المزين بفراشات غمازتيها. فإذا كانت نظرة واحدة كافية لتحيل الراوي إلى شظايا تتناثر في فضاء وجهها المزين بغمازتيه، فإن ما تفتح من زهر اللوز في الصورة الثانية لم يكن كافياً ليشمل شعوره بالجمال، الأمر الذي يجعل التعبير الإشعاري، وعناصر الصورة الشعرية متقاربة والاختلاف فقط في صيغة القول الشعري:

لم يكن كافياً ما تفتَّح من شجر اللوز

فابتسمي يزهر اللوز أكثر

بين فراشات غمازتين (22). ص 12.

وهناك استعارات محددة يكثر الشاعر من استخدامها في نصوصه المختلفة للتعبير عن حالات معينة، حيث يأتي هذا التعبير في سياقات متعددة يحمل معنى الجمال، وإيقاظ العناصر الطيبة والجميلة في الذات الفردية أو الذات الجمعية، كما يأتي في صيغة التماثل بين حالتين متشابهتين عند الآخر، وعند الأنا الدالة على الجماعة:

(1) **ونشيدهم حجر يحكُّ الشمس**

كانوا طيبين وساخرين (3). ص 53

(2) **ونشيدنا حجر يحك الشمس فينا (24)**

ص 60.

في حين أنه في تناصين آخرين يبدل في عناصر الاستعارة مع الإبقاء على وحدة الدلالة والمعنى في جميع الاستخدامات لهذه الصورة

المتقاربـة، وإن تنوعـت ضـمائر الخطـاب بـين صيغتين الجمع والمفرد، المتكلم، والمتكلم الغائب:

(1) حبيبي أخاف سكوت يديك

فحكَّ دمي كي تنام الفرس. (25) ص 101.

(2) ذهب يحكُّ الرعشة الزرقاء

حول بيوتنا (26). ص 92.

إن كثـرة اسـتخدام التنـاص الـداخلي علـى صـعيد الصـورة الشـعرية، يـرتبط غالبـاً بوحـدة الموضوع أو الثيمة التي يكثر الشاعر من الحديث عنها ووصفها لاسيما فـي المرحلـة الأخيـرة التـي بـات فيهـا يسـتخدم الصـورة الشـعرية بكثافـة فـي المشـهد الشـعري، حيـث ازداد اهتمامـه بالجانـب البصري والتشكيل الجمالي العالي لعناصر تلك الصورة، ومدلولاتها الإيحائية خصوصاً في مجال الحـديث عـن معـاني الأنوثـة وقـيم الجمـال عنـد المرأة، وفي مجال التعبير عن شاعرية المكان، إذا غالبـاً مـا تتـداخل قـيم الجمـال فـي الصـورة الاسـتعارية وتتبادل الـدلالات الموحيـة مـن خـلال البنـاء الاسـتعاري الـذي يبـث الحيـاة والحركـة والتشخيص في الجمادات، ويعكس هذا التناص الـداخلي إلحـاح صـورة محددة علـى الحضور في عملية التخييل كما هو الحال في هذه الأمثلة التي تدل على اكتفاء المرأة بكونها الجمالي الخاص:

أطلُّ على امرأة تتشمس في نفسها

أطلُّ علـى موكـب الأنبيـاء القـدامى. (279 ص 13.

ويتجلـى التنـاص الـداخلي للصـورة الشـعرية نفسها في نص آخر من ديوانه . لا تعتذر عمّا فعلت .، ولكن من خلال الانتقال من الوصف الإجمـالي، إلـى الوصـف الجزئـي لصـورة الأنوثـة ومعانيهـا الجماليـة المختزلـة فـي صـورة النهـدين فيقول: أطيلي وقت زينتك

الجميل

تشمسي في شمس نهديك

الحريريين

وانتظري البشارة. (28) ص19

ويأتي هذا التناص في نص آخر تتعدد فيه مستويات التشبيه:

ما هو اللا شيء هذا

عابر الزمن

البهيُّ كنجمة في أول

الحب

الشهيِّ كصورة امرأة

تدلك نهدها بالشمس (29) ص 79.

* تناص أفكار:

لا يمكن دراسة التناص الداخلي للأفكار في تجربتـه الشـعرية خـارج إطـار دراسـة الثيمـات الأساسية، التي شكلت المقولات الدلالية الحاضرة في تلك التجربـة، وبؤرة الخطـاب، نظراً لاتصالها المباشر والوثيق بالقضايا الوطنية والوجودية التي انشـغلت بـالتعبير عنهـا بتجربتـه، وحاولـت أن تستحضـرها وتكثـف معانيهـا سـواء علـى مسـتوى نصـوص العمل الشعري الواحد، أو علـى مسـتوى أعماله الشعرية المختلفة، ولعل الفكرة الأولى التي يلـح علـى استحضـارها، هي فكرة الهويـة الخاصـة، والمتجذرة في التاريخ عند الإنسان الفلسطيني، أو التـي تعبـر عـن الصـراع والانقسـام بـين أكثـر مـن هويـة عنـد الإسـرائيليين، المـوزع بـين الماضـي والحاضر، بعد أن صادرت أوهام دعاوى الماضـي مستقبله، وغالباً ما يكون المتكلم/ الآخر في حوار الذات هو المرأة الإسرائيلية التـي يتنازعها شـعور بالانقسام والغربة داخل تلك الذات:

وأنا لن أكون "أنا" مرتين

وقد حلّ أمس محل غدي

وانقسمت إلى امرأتين

فلا أنا شرقية

ولا أنا غربية

ولا أنا زيتونة ظلت آيتين (30). ص 16.

ويتكرر استخدام تناص الفكرة في نص آخر، يؤكد الشاعر فيه على هويته التاريخية في أرضه، التي ربما تساعده في التخلص من دفع حريته ثمناً لهوية الانتماء إلى هنا، أو هناك في صراع الهويات:

وأبي تحت يحمل زيتونة

عمرها ألف عام

فلا هي شرقية

ولا هي غربية

ربما يستريح من الفاتحين

ويحنو عليَّ قليلاً (31). ص 100 ـ 101.

وكما أسلفنا في البداية، فإن هناك تناصات داخلية، هي في نفس الوقت تناصات خارجية، لكونها تحيل على مرجعيات نصية أسطورية وتاريخية عربية وغربية، ومثل هذا التناص المركب، نتحدث عنه في مجال التناص الداخلي بسبب حضوره المكثف والمتكرر في نصوص الشاعر كأسطورة أوليس وبنلوب، ورموز حرب طروادة في إلياذة هوميروس، وكل تلك التناصات تندرج في إطار التناص الظاهر أو الشعوري غالباً، في حين أن هناك تناصات أفكار يلجأ الشاعر إلى امتصاصها وتذويبها في نصوصه الشعرية مثال مقولة الشاعر الفرنسي المعروف لويس أراغون "المرأة هي مستقبل العالم".

تحضر تلك المقولة بدلالاتها الواسعة والغنية بمعاني الجمال والعضوية واستعادة الإنسان لحقيقته الأولى، وكينونة وجوده الأصيل حيث يستخدم الشاعر في التعبير عن ذلك أسلوب الحشد التراتبي فيقول مستحضراً كل تلك المعاني والدلالات مبشراً بذلك المستقبل الآتي:

سيجيء يوم آخر، يوم نسائيّ

شفيف الاستعارة، كامل التكوين

ماسيٌّ، زفافيُّ الزيارة، مشمس

سلس، خفيف الظل. لا أحد يحسُّ

برغبة في الانتحار، أو الرحيل فكل

شيء خارج الماضي. طبيعيٌّ حقيقيٌّ

رديف صفاته الأولى، كأن الوقت

يرقد في إجازته(32). ص 19.

وفي تناص داخلي يغدو ـ الأنثوي ـ رمز المرأة، ليملأ فراغ القصيدة، أو الحياة حيث يخاطب المرأة أن تصحح العلاقة بين الزمان والمكان لأنها سبيل الوصول إلى مستقبل الحياة الجميل الذي تسود فيه قيم الأمومية:

يأتي الضروريُّ

في حينه قمراً أنثوياً لملء فراغ

القصيدة. لا تتركيني تماماً. ولا

تأخذيني تماماً. ضعي في المكان الصحيح

الزمان الصحيح

فأنت السبيل، وأنت الدليل (33) . ص 29.

إن أشكال التناص الداخلي لا تتوقف عند حدود تناص الأفكار والرؤية والصورة والاستعارة، بل هو يشمل أسماء الأماكن التاريخية والمدن التي تتميز بدلالات خاصة في الخيال الجمعي كالأندلس وقرطبة ودمشق وسمرقند وقرطاج وصور ومصر إضافة إلى أسماء الأنهار التي تدل على بلدان محددة كالنيل ودجلة والفرات، أو بلاد الرافدين. وللتعبير عن الهوية الاجتماعية للمكان الفلسطيني، باعتبارها جزءاً من الهوية الوطنية الأشمل يعمد الشاعر إلى استخدام التناص مع الواقع الاجتماعي الفلسطيني، ممثلاً ببعض ملامح الحياة الاجتماعية، أو الوجود الفلسطيني على تلك الأرض، وذلك في محاولته تأكيد تلك الهوية الوطنية من خلال استعادتها،

واستعادة حضورها الوجداني والتخييلي عند المتلقي، باعتبارها تمثل جزءاً من عناصر الحياة المغتالة مع تجربة التهجير من الوطن إلى منافي الشتات، كما هو الحال في صور الثوم المجدول والمعلق على الجدران، وأسماء كثير من النباتات والأشجار التي تشكل الهوية الطبيعية للأرض، وجزءاً مهماً من الذاكرة الشعبية كأشجار الزيتون، الأقحوان، القريص، المريمية، الرياحين، البلوط، الزيزفون، السنديان، التوت.

ويتجلى التناص الداخلي أيضاً في استخدام مجموعة من الرموز التاريخية والحضارية، حيث يأتي هذا التناص تأكيداً على عمق الوجود التاريخي والحضاري للإنسان الفلسطيني على هذه الأرض التي يجري اغتصابها بالقوة، تحت دعاوى ماضوية مزعومة يدفع ثمنها وجوده ووطنه وحريته، وتلك الرموز الأكثر استخداماً هي (البئر القديمة، الجرار العتيقة، نجوم كنعان، آنية الفضة، مرآة بنت كنعان...).

* تناص المفردات:

لكل شاعر معجمه الشعري الخاص به، الذي قد يكون متداخل المستويات أو منتقى من مفردات تشكل مفاتيح النص الشعري عنه (إذ كلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها، كونت حقلاً، أو حقولاً دلالية) (34) ص 58. والقارئ لنصوص محمود درويش يلاحظ استخدام الشاعر المكثف والمتكرر في نصوص قصائده المختلفة لمفردات كثيرة، في حين أن مفردات أخرى يتباين مستوى استخدامها في نصوصه من عمل إلى آخر، أو من تجربة إلى أخرى. بحسب طبيعة التجربة التي يتمثلها في شعره، ومضمون الرؤية الشعرية إلى تلك التجربة، كما هو الحال مثلاً في نصوص مرحلة السبعينيات التي كثر فيها استخدام مفردات (المرحلة، القنبلة، السنبلة، النخيل، النيل، العاشق، النرجس، الرمال، الزيتون، القمر، الحجر، الخندق، الندى، الزعتر، الخيل، الجهات...) لقد ظل بعض تلك المفردات، يتردد بمعناها، أو بمترادفها حاضراً في نصوص الأعمال التالية، في حين غابت المفردات الأخرى بسبب التحول والتبدل الذي طرأ على العمل الفلسطيني، منذ خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت عام 1982، إضافة إلى التبدل الذي طرأ على رؤية الشاعر في بعديها الذاتي الخاص، والعام الجمعي، والمرتبط في جزء كبير منه بتحولات العمل الفلسطيني السياسي والنضالي، حيث برز الحب كثيمة أساسية. حاول من خلالها أن يستبطن صورة المشهد الفلسطيني، والهوية الفلسطينية في جدلها الإنساني والتاريخي والعاطفي مع الآخر خارج صورة المشهد الدامي، ولكن ليس بعيداً عن أسئلته الوجودية والتاريخية والإنسانية خاصة عندما يجري الاستيلاء على الحاضر والمستقبل بدعاوى الماضي المضللة، والقوة الغاشمة.

إن التعبير عن هذه الرؤية والحالات لابد أن تستدعي المفردات والمعجم الشعري الخاص بها، الأمر الذي أدى إلى دخول مفردات جديدة كثيرة إلى معجم الشاعر، إضافة إلى أن التحول الذي طرأ على نص الشاعر، والمتمثل في محاولة الدخول في تفاصيل الحياة اليومية البسيطة، متخففاً من سطوة بلاغة اللغة المفخمة، أدى أيضاً إلى شيوع مفردات عديدة في النص الجديد. وقبل أن نتناول معجم الشاعر في ثلاثة من أعماله الأخيرة (لماذا تركت الحصان وحيداً . سرير العاشقة، لا تعتذر عمّا فعلت)، لابد من تحديد أسباب شيوع استخدام العديد من المفردات في نصوصه الشعرية المختلفة، ما يدل على ظاهرة

تناص المفردات في تلك التجربة.

أول أسباب هذا التناص، هو الرؤية الرومانسية، أو الحس الرومانسي الحاضر تلك التجربة، والذي نجده ممتزجاً بالواقعي، وتتجلى تلك الرؤية في استخدام العديد من المفردات التي تدل على ذلك، وتحمل معناه مثل مفردات الليل المساء، القمر، النهر، الأشجار أو الغابة، السماء، الندى، المطر، القلب، الحزن... أما السبب الثاني فيرتبط هو الآخر بالطابع الغنائي والإيقاع الشعري في نص الشاعر، والذي يستدعي على صعيد البنية الغنائية استخدام ضمائر محددة في الخطاب الشعري، واستخدام القافية التي برع الشاعر في تلوين أشكال في استخدامها، ولاشك أن ثمة ارتباطاً بين الرؤية الرومانسية، والغنائية المتدفقة، لاسيما على المستوى الوجداني، العاطفي عند الشاعر. في دراسة إحصائية لعدد من المفردات التي تمثل جزءاً من معجم الشاعر الأكثر تردداً في تجربته الشعرية وجدنا أن هناك استخداماً مكثفاً لمفردات في نصوص عمل أكثر من العملين الآخرين، وقد يكون التباين في عدد المرات التي تتردد فيها في نصوص عملاً كبيراً بالمقارنة مع نصوص الأعمال الأخرى، ما يؤكد أن لكل عمل مفتاحه الخاص من حيث المفردات الأكثر دلالة، للدخول إلى عالم التجربة الشعرية، واستكناه أبعادها الدلالية. والكلمات التي جرى اختيارها هي (الليل، الريح، الكلام، القمر، البئر، الفراشة، السماء، النهر). وكما هو واضح فإن بعض هذه المفردات يتصل بالرؤية الرومانسية، وهي تدل على عناصر طبيعية في الغالب.

ترد كلمة الليل في ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً ثلاثاً وثلاثين مرة، وفي ديوان سرير الغريبة ثمان وخمسين مرة، أما في ديوان لا تعتذر عما فعلت فترد عشر مرات فقط، وهذه الأرقام تدل على التباين في استخدامات تناص المفردات على مستوى المفردة من ديوان إلى آخر، ولا يختلف الأمر بالنسبة لباقي المفردات المنتقاة للدراسة عن مفردة الليل، حيث ترد مفردة السماء في ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً واحداً وثلاثين مرة، وفي ديوان سرير الغريبة سبعاً وعشرين مرة، وفي ديوان لا تعتذر عما فعلت ست عشرة مرة. والجدول التالي يوضح عدد المرات التي استخدم فيها تناص تلك المفردات:

المفردة	لماذا تركت الحصان وحيداً	سرير الغريبة	لا تعتذر عمّا فعلت
الليل	33	58	10
الريح	14	15	16
الكلام	27	16	16
القمر	13	15	7
البئر	10	3	7
الفراشة	14	7	6
السماء	31	27	16
النهر	2	18	1

ولو تقصينا أشكال استخدام تلك المفردات في نصوص كل عمل، لوجدنا أن هناك تنوعاً في استخداماتها في الجملة الشعرية إذ قد تأتي معرفة أو نكرة مضافة إلى معرفة، أو واقعة في جملة تامة، أو شبه جملة، ومن المفردات التي تشكل مفتاحاً لتجربة الشاعر في هذه الأعمال الثلاثة مفردة البئر التي تحمل معنى رمزاً يحيل أحياناً إلى مرجعية دينية (قصة يوسف وأخيه)، أو يحيل إلى مرجعية تاريخية، أو يدل على معنى وجود الإنسان الفلسطيني القديم على أرض وطنه، ومن الأمثلة على تلك الاستخدامات في نصوص الشاعر:

أبي يسحب الماء من بئره ويقول له: لا تجف (ص22) . تركت على حافة البئر وجهي (ص 38) . واسمي يرن كليرة الذهب القديمة /عند باب البئر (ص70)ـ واذهب معي لنصيح بالبئر القديمة (71)ـ وسلم على بئرنا وعلى جهة التين

(31) (35) . والجفاف يحدق في النهر/ أو يتطلع نحو النخيل ويخطئ بئري العميقة (ص 84) (36) . وقد يجد الرعاة البئر في أعماق أغنية (ص 46) (37) . لم أعتذر للبئر حين مررت بالبئر/ استعرت من الصنوبرة العتيقة غيمة (ص33) . وقلت للمجهول في البئر: السلام عليك (ص34) . ودرت حول البئر حتى طرت من نفسي/ إلى ما ليس فيها (38) (ص 34).

***

المراجع:

1 . آفاق التناصية: المفهوم والمتطور ـ تأليف مجموعة من الكتاب . تر: محمد خير البقاعي منشورات الهيئة المصرية للكتاب . القاهرة .1998.

2 . آفاق التناصية: المفهوم والمنظور ـ تأليف مجموعة من الكتاب... المرجع السابق.

3 . علم النص . تأليف جوليا كريستيفا . تر: فريد الزاهي . منشورات دار توبقال الدار البيضاء 1997 . ط.2

4 . علم النص . تأليف جوليا كريستيفا.. المرجع السابق.

5 . تحليل الخطاب الشعري . محمد مفتاح . المركز الثقافي العربي . بيروت .1985.

6 . سرير الغريبة . محمود درويش . منشورات رياض الريس . بيروت .1999

7 . لماذا تركت الحصان وحيداً . محمود درويش . منشورات رياض الريس . بيروت .1995.

8 . سرير الغريبة . محمود درويش... المرجع السابق.

9 . لا تعتذر عما فعلت . محمود درويش.. المرجع السابق.

10 . لا تعتذر عما فعلت . محمود درويش.. المرجع السابق.

11 . لا تعتذر عما فعلت . محمود درويش.. المرجع السابق.

12 . لا تعتذر عما فعلت . محمود درويش.. المرجع السابق.

13 . هي أغنية.. هي أغنية . محمود درويش... المرجع السابق.

14 . لماذا تركت الحصان وحيداً . محمود درويش... المرجع السابق.

15 . لماذا تركت الحصان وحيداً . محمود درويش... المرجع السابق.

16 . لماذا تركت الحصان وحيداً . محمود درويش... المرجع السابق.

17 . لماذا تركت الحصان وحيداً . محمود درويش... المرجع السابق.

18 . جدارية محمود درويش . محمود درويش . منشورات رياض الريس . بيروت .2000.

19ـ سرير الغريبة . محمود درويش... المرجع السابق.

20 . لماذا تركت الحصان وحيداً . محمود درويش... المرجع السابق.

21 . لا تعتذر عمَّا فعلت . محمود درويش... المرجع السابق.

22 . سرير الغريبة . محمود درويش... المرجع السابق.

23. أرى ما أريد . محمود درويش... منشورات دار الجديد . بيروت .1990

24 . أرى ما أريد . محمود درويش... المرجع السابق.

25 حصار لمدائح البحر . محمود درويش . منشورات دار العودة . بيروت 1984. ط.5

26 . أرى ما أريد . محمود درويش... المرجع السابق.

27 . لماذا تركت الحصان وحيداً . محمود درويش... المرجع السابق.

28 . لا تعتذر عما فعلت . محمود درويش... المرجع السابق.

29 . لا تعتذر عما فعلت . محمود درويش... المرجع السابق.

30 . سرير الغريبة . محمود درويش... المرجع السابق.

31 . سرير الغريبة . محمود درويش... المرجع السابق.

32 . لا تعتذر عما فعلت . محمود درويش... المرجع السابق.

33 . سرير الغريبة . محمود درويش... المرجع السابق.

34 . تحليل الخطاب الشعري . محمد

مفتاح... المرجع السابق.

35 . لماذا تركت الحصان وحيداً . محمود درويش... المرجع السابق.

36 . سرير الغريبة . محمود درويش... المرجع السابق.

37 . جدارية محمود درويش . منشورات رياض الريس . بيروت 2002.

38 . لا تعتذر عما فعلت . محمود درويش... المرجع السابق.

❑❑❑

صدقي إسماعيل وتجربة المأساة
(العرب... وتجربة المأساة)
تحليلٌ ونقدٌ

جبرائيل جرجي عبدوكه- سورية

إنَّ الأدب جملةٌ من فنون القول، تحتاج إلى الألفاظِ والتراكيب اللُّغوية، تتجسَّدُ فيها وتتخذ لها صورةً من صور الكلامِ المنظوم والمنثور، ولكنّ الأدب ليس مجرد ألفاظٍ وتراكيبَ لغويةٍ، بل يحملُ صُوراً، ومعاني وأحكاماً مختلفةً، هي تعبيرٌ عن موقف الإنسان من الوُجودِ، والمجتمع، والحياة، في تفكيره، وانفعَالاته، ونزوعه؛ في تقبّله، وفي رفضهِ.

والأدبِ لدى "أرسطو"(1) لم يكن مذهباً شكليّاً فارغاً، بل كان له أساسٌ فلسفيٌّ أكثر بكثيرٍ ممَّا أتيحَ له أن يظهر منه، ولعلَّ محاسنه تكمُن في ذلك المبْدأ الصَّحيح، والضروريُّ القائل بأنَّ: كلّ نوع أدبيٍّ يقدم درجةَ إشباعهِ الخاصَّة به، ويعمل حسب مُستواهُ الخاصُّ بهِ، كما أنَّ له إجراءَه المناسبُ له. إلاَّ أنَّ هذه الأسباب الموضُوعيَّة للأدب، والّتي يعيدُ وجودَها إليه، تمثَّلتْ في التمرُّد الكامل من قبل بعض النقّاد المحدثين على تلك المفاهيم والآراء.

على أيّةِ حال فإنَّ هناك اتفاقاً بين النُّقادِ، والمفكِّرين مفادُهُ: إنَّ الأدب ينقسمُ إلى قِسمينَ كبيرين هُما: "الشِّعر والنَّثرُ"، ولا يعني هذا . وإن كانَ الشِّعرُ أسبقَ . أنَّ أحدَهُما ينفي الآخرَ، بل يوجد الشعر إلى جوار النثر "لأنه . الشعرُ . الوحيدُ الذي برع فيه العربُ، وسمَوا به إلى مصافِّ الفُنون الأدبيّة الرَّفيعةِ، أمَّا النَّثرُ فلا يرتفعُ إلى هذه المرتبةِ إلاَّ في أحوالٍ خاصَّةٍ، حين يقتربُ من أن يكونُ نثراً شعريّاً أو شعراً منثُوراً"(3)

فالشعر والنثر، قَالبان أدبيَّان، فنِّيان. أحدُهما يتمَّيزُ بالوزنِ والقافيةِ، والآخرُ يتميَّزُ بخلُوِّه منهما؛ وقد يستوعب القالَبُ الشِّعريُّ أدباً غيرَ فنيٍّ، كما قد يستوعب أدباً، فنياً، رفيعاً. وقد يستوعبُ القالبُ النثْري، أدباً جماليّاً بشكلهِ، فأين يقفُ "صدقي إسماعيل" في أعماله جميعها من هذا كُلِّه؟

إنَّ أعمالَ الأديب الفكريَّة، هي عنوانٌ لكل ما يُكتبُ بلغةِ الأدبِ من بحوثٍ، ودراساتٍ في فروعِ العلمِ، والتَّأمُّلُ الفِكريِّ، واستنتاجاتِهِ في مُختلفِ الحُقولِ. فمَنْ يُتابِعُ مؤلَّفات "صدقي إسماعيل"، ويتنقَّلُ بين عناوينِها، ونصوصِها، يدرك إلى أيّ حدٍّ، يَبرزُ التَّلازم في نظَره بين مصلحةِ شعبِهِ، ومصلحة الإنسانية جمعاء، ومن يقرأ بحوثه، وترجماته، ومواضيع نثره، يرى أنَّ "صدقي إسماعيل"، لم يقصر ذلك على أُدباءِ شعبه ومفكّريه فحسبُ، وإنَّما تابع إنجازاتِ الأدباء، والفلاسفة، والفنَّانين، من شعوبٍ كثيرةٍ.

ومن يدقّقُ في مقالاتِهِ، حول النَّقد، وفي

المؤتمراتِ الأدبيَّة، القوميَّة والعالميَّة، يلمحُ بوضوح الانسياب العفوي والتلازم بين الشعوب، ويحس باحتوائه الأصيل لهذا الانسياب، وهذا التلازم.

"فلو كان "صدقي إسماعيل" قد سُئِلَ في استفتاءٍ صُحفيٍّ، ما إذا كانَ يعتَبرُ ذاتَه أديباً، أمْ مفكِّراً، لأجابَ فيما أعتقدْ بعد تردد، بالأحرى ارتجَلَ الجَّوابَ الذي تُوحي به إليه سليقتَهُ والملابَسةُ، وأملاه بأدبٍ وجدّية، ونسي في الأيَّام التَّالية السُّؤال والجَوابَ"(4). والأرجح أنَّ الذي صاغَ السُّؤالَ قصد، "مجموعة الأفكار التي ألهمت تأليفَهُ الأدبي"(5)، فمقالاته، ودراساته، وكتبه الفكرية، تفيض حجماً على كتاباتِهِ الأدبيّة.

ولو كان على "صدقي إسماعيل" أن يختار نوع كتابتِهِ "لرجَّح الأدب، وربَّما في الأدب الرِّوايَة"(6) فلم يكن مخطئاً عندما أعطى الثقافة المقام الأوَّل بين فعالياتِهِ المتعدِّدة. لهذا كتب "صدقي إسماعيل": "الشعر والنثر"، كتب: القصة القصيرة، والمسرحيَّة، والرِّواية، كتب المقالة، والدراسة، والكتاب، كتب النقد الأدبيّ، والاجتماعي، الفنّ والتربية، الفلسفة، والعلم، وذلك لشعوره أنَّ القارئ العربيَّ، يريدُ أن يقرأ العصرَ، أن يكون ابنَ زمانِهِ. فالذي يتضوَّرُ جوعاً، لا يسألُ عن لونِ الطّعامِ الذي يشتهيه، فأيُّ الأنواع نشتهي؟...

التحليل والنقد: الفكر العربي، مأساته وأوهامه

إن فهم "صدقي إسماعيل" للأدب على أنَّه يعالِجُ مُشكلاتٍ سياسيَّة، واجتماعيّةً، نفسيَّةً، وثقافيةً؛ وفهمهُ للنقدِ، على أنَّه فَنُّ تعريفٍ وتفسيرٍ للعمل الأدبيِّ، يبدو ذلك وكأنَّه فكره. فالفكر فعلٌ، والأدب والفنُّ والفلسفةُ والعملُ، أبعادُ هذا الفعل وتجلِّياته، والنقد الأدبيُّ محاولةٌ نظاميَّةٌ منضبطةٌ للحُكمِ على المِبدِعَات الفنيَّة، تاليةً على عملية الانطباع الشخصي، فقيمةُ كل منها في فكرتِهِ، وهي سبيلُ صاحبِهِ إلى ذاتِهِ، وما الوقائعُ والصُّورُ، والمفاهيمُ، إلاَّ مادةُ هذا الفعل. و"صدقي إسماعيل"، أدرك هذه الحقيقة الأهم في فكرنا، مهما كانت طريقةُ تعبيره عن نفسهِ، شعريَّةً أم نثريَّة، بحثَ عن هويةٍ في طريقها إلى ذاتها. من أجل هذا، حلَّلَ "صدقي إسماعيل"، ونقد، واستخدم العلم في نقده، فبدأ دائماً بانطباع شخصيٍّ يعقبُ المسح الأوَّلَ والسريع، لأرضية العمل الأدبي، وعلى أساس هذا الانطباع الذي تقوده الحساسية الفنية، يتحرَّكُ الناقد المسلح بالمنهج، ويبرز استجابته الكليَّة للقصة، أو القصيدة.

والفكر أساسُ كل عملٍ أدبيٍّ، إنّه في أساسِ كل فعلٍ إنسانيٍّ، ففي نقطة انطلاق كلِّ تأليفٍ شعريٍّ، أو نثريٍّ؛ في نقطة انطلاقِ كلِّ عملٍ سياسيٍّ، أو مشروعٍ اقتصاديٍّ، فإنَّ "صدقي إسماعيل"، هو فِكرٌ، حياتُهُ كُلُّها فِكرٌ، لم يكن "صدقي" فيلسوفاً، ولا عالماً نفسياً، أو اجتماعيَّاً، كان مفكراً فناناً، وناقداً لمَّاحاً، وفكره هو الذي جعل منه أديباً بارعاً، وناقداً مميزاً.

فالأديبُ لا ينتجُ أثره الأدبي من دون خلفيَّةٍ ذهنيةٍ، تكون ماثلةً وراءه باستمرار، والعملُ الفني يكتسب بمجرد إنجازه، وجوداً مستقلاً بذاته، ومن ثم فهو يصبح موضوعاً للنقد، وكلاً منظماً، وحقيقةً تاريخيةً.

فقد أدرك "صدقي إسماعيل"، أنَّ النقد للقيمة الجمالية، يستندُ أصلاً إلى الحساسيّة الفنية، وهو لذلك ينهض على الانطباع أوّلاً، ومن ثمَّ البحث عن التعليل المنهجيِّ، وهذا ما يجعلهُ فنّاً يستخدمُ العلم، أو ينطوي على بعدٍ عقليٍّ قائمٍ على أساسٍ عاطفيٍّ. يقولُ "ك.ستيد": "يُمكنُ القول إنَّ القصيدةَ في مثلثٍ رؤوسه هي: الشاعر أولاً، ثم جمهوره ثانياً، ثم ثالثاً تلك المساحةُ من التجربة التي تدعوها أنا "الواقع"، وأنا "الحقيقةُ" و"الطبيعةُ"،

وبين هذه الرؤوس، تسري خطوطٌ من التوتر، واعتماداً على الزمان، والمكان والشاعر، والجمهور، تطول هذه الخطوط أو تقصرُ".(7).

> وهذا "المثلثُ النقدي" يمثل أرضيّةَ العمل الأدبيِّ التي يتحرك عليها الناقد، ويفسر العلاقة بين الشاعر، وبين القارئ، يشد خطوط التوتر، ويشحنها بأحكام القيمةِ، أو يترك هذه الرؤوس تتكلسُ، ومن ثم تسقط من تلقاء نفسها.

غير أنَّ رؤوس هذا "المثلث النقدي"، تحتاج إلى إعادة ترتيب، وذلك لكي تقترب من صورةِ "صدقي إسماعيل"، الناقد، الذي يغطي تجربته النقدية في "مجموعة الدراسات التي نشرها في "مجلة الموقف الأدبي السورية".(8)، والتي يمكن إعادة ترتيب رؤوسه، وفقاً للأوليّات التي يطرحُها مجهوده النقدي على النحو الآتي:

1 . الجمهورُ.
2 . تجربة الواقع، أو الحقيقة، أو الطبيعة، في كل مكانٍ وزمانٍ معيَّنين.
3 . الشاعرُ.

لقد كانَ "صدقي إسماعيل"، ناقداً بغير المعنى الاصطلاحي لهذا التَّعبير. لم يكن ناقداً "أدبيَّاً" بقدر ماكان ناقداً ثقافيّاً، يرى في النقد، القطب المعاكس للذوق الفردي. ويمتدُّ نِظامُهُ النقدي إلى مدى أرحب من دائرةِ النقد الأدبي، حتى يطوي أفقاً أوسع من الأدب، هو الحياة العربية المعاصرة نفسها، فنقده قائمٌ على فِكرِهِ ونظرتَهِ الثَّاقبةِ، وثقافتهِ الشمولية الجَّامعةِ لأوْجه الحياة العربية، ماضياً، وحاضراً.

لقد ركَّز "صدقي إسماعيل"، نشاطه النقدي على أسسٍ من علم الاجتماع، وعلم النفس، والسياسة، والتاريخ، والتجربة البديعية(9). فأغنى المكتبة العربية، بمؤلفاتٍ منوعةٍ: في الفكر العربي، والمسرح، والقصة، والرواية، والنقد الأدبي، وكتابه الصغيرُ: "العرب وتجربةُ المأساة"(10) يكاد يكون بصدقٍ، تحليله للتاريخ، والواقع العربيين، نبوءةً بما أصابَ المجتمع العربيَ من كارثةٍ في مواجهة الغزو الإسرائيلي عام 1967. فماذا عن "العرب وتجربة المأساة؟".

أ . مأساة الفكر العربي:

وضع "صدقي إسماعيل"، كتابه "العرب وتجربة المأساة"، في عام 1963، فكان بمثابة وعيه الأول لهذه المشكلة المستعصية، حيث تنبّه إلى عمق المأساة في الحياة العربية، وأخذ يكشف عن جذور التخلف الفكري في أعماق التاريخ العربي، وأوهام التقدم الثوري، والشعارات السطحية المتناقضة مع الواقع المتخلف، منذ عصور الانحطاط. كما أسماها بحقٍّ. فهو يقول متسائلاً: "لو أتيح لمؤرخ تقليدي تعنيه مصائر الشعوب، أن يتأمل الحياة المترديّة التي وجد فيها العرب أنفسهم منذ بداية هذا القرن، لخطر على الفور أن خطيئةً كبرى قد اقترفت من ماضي هذا الشعب، كان من نتائجها هذا الواقع الحزين، لاسيما وأنَّ هذا الواقع، يمتد إلى عدة قرون من البؤس والفوضى والانحطاط، لا يعبر عن انهيار الدولة، وتجزئة الوطن، واضطراب المجتمع فحسب، بل أنها تنطوي أيضاً على أقسى صورةٍ لتردِّي العقول، وإفساد الضمائر"(11).

لقد أكد "صدقي إسماعيل" في هذا الكتاب. الذي يعتبر أحد أهم كتبه على الإطلاق. على أن القضية القومية العربية حقيقةٌ لا تقبل الشكَّ، وأجاد تحليل الحركات التحريرية في أقطار الوطن العربي، ولم يجد فيها أي تعارض مع الروح القومية المهيمنة على بنية المجتمع في كلِّ أنحاء الوطن العربي، ويبدو أن استمرار الكوارث القومية، هو الذي أوحى لـ "صدقي إسماعيل"، بفكرة "المأساة"، وبالبحث عن أبعادها: "الشَّر، الخطيئة، العدم، الفوضى"، وعن موقف الإنسان

منهـا: "الحنـقُ، فثمـةَ الاستسـلامُ، أو الـرفضُ، أو التحرُّرُ"، والانفعالات التي تبعثها في نفسه "الألم" اللوعـةُ، الأسـى، الحـزنُ"، وتطورهـا التـاريخي، "المسيحية، الجاهلية، الإسلام، الانحطـاط"(12)، حتـى ذهـب بعضـهم إلـى اعتبـار هـذا الكتـاب، "العـرب وتجربـة المأسـاة"، "الأسـاس النظـري، المصدر الرئيسي لكل أفكاره".

كما تبلـورت فـي ختـام مرحلـة امتدَّت قرابـة عشـرين عامـاً (1943 . 1963)(13). ويمكـن اعتبـار مـا يسـميه "صـدقي إسـماعيل"، تجربـة المأسـاة التـي بلورهـا وصـاغها فـي كتابـه "العـرب وتجربة المأساة"، ليس أساس موقفه الفكري ككاتب فحسـب، وإنمـا "الـدليلُ النظـري"، أو "الأسـاس الإيديولوجي" الذي حاول أن يقدمـه لقضـية الثـورة العربية".(14).

> إنَّ هذا الإجمال يعيدنا إلى **"تجربة المأساة"**، لأنهـا المـادة الوحيـدة المخزونـة، بوصـفها مصـدراً رئيسـاً لموقـف **"صـدقي إسـماعيل"** الفكري، لذلك فإن دراستها تجيء أولاً فكيف صوّر **"صدقي إسماعيل" هذه التجربة"؟...**

تتبَّعـتُ مباحـثَ "صـدقي إسـماعيل" حـول "العـرب وتجربـة المأسـاة"، فـي أربعـة فصـول، أو بحـوث رئيسـةٍ مـن كتابـه هـي: "تجربـة المأسـاة"، و"المأسـاةُ فـي الجاهليـة"، و"المأسـاة فـي الإسـلام"، و"المأساةُ في الانحطاط"، ووجدت جزءاً يتألف من عرض لخمسـة أوهـام هـي: "وهـم الحقيقـة" و"وهـم الاسـتقرار"، و"وهم الثورة"، و"وهم الفرديـة"، و"وهـم الذاتية"، وقد جربت إظهارها بطريقتين.

الأولـى: عَـرضٌ "تجربـة المأسـاة"، وصـورةُ هـذه التجربـة فـي ثـلاث مراحل رئيسةٍ من الحياة العربيـــة هـــي: "الجاهليـــة، والإســـلام، والانحطاط".

الثانيـة: تنـاول الأوهـام الخمسـة، وموقـف "صـدقي إسماعيل" من الحياة العربية الحديثة، ومن الفكر العربي المعاصر الذي يعتبره "مسرحاً للعديد من الأوهام التي تعزله عن كل وعي جـدي بحقيقـة المأسـاة"(15). . وبهـاتين الطـريقتين اتضـح لـي، أن منطـق "صـدقي إسماعيل" ونصوصـه يتجـه اتجاهاً ارتقائياً يرقـى بالإنسـان، مـن المحسـوس إلـى المعقـول، ومـن الواقـع إلـى المثـال. فمـاذا عن:

1 . تجربة المأساة واقعياً وفلسفياً؟:

إن"تجربـة المأسـاة" عنـد "صـدقي إسـماعيل" هـي: خلاصـة الشرط الإنسـاني كلـه، التـي حـاول مـن خلالهـا، أن يستوعب هذا الشرط في مسيرته التاريخيـة مـن ظهـور الحضـارة، ويفسـره علـى أساسها، وهو ينطلق من هذا التفسير، إلى محاولة تحريـر الإرادة الإنسـانية مـن كـل موقـف عابـث، وإعطائهـا دورهـا فـي صـنع هـذا المصـير، ولكـنَّ الفجيعة فيه تأخذ مضمونـاً إيجابيـاً لا يأسَ معـه. وبهـذا المضـمون يعتبـرُ "تجربـة المأسـاة" أساسـاً فكرياً "لإيديولوجية ثورية للإنسان عامة، وللإنسان العربـي علـى وجـه الخصـوص، ذلـك لأن "صـدقي إسماعيل"، لا ينطلق من موقف فلسفي، بقدر ما ينطلـق مـن "الواقـع العربـي فـي صـورته الراهنـة"، فـالعربُ يعيشـون حيـاةً مترديـةً، تتمثـل فـي واقـع حزين يمتد إلى عدة قرون. فلم كان وضع العرب مأسـاوياً مفجعـاً إلـى هـذه الدرجـة مـن البـؤس، والانحطاط، والفوضى؟...

إن "صدقي إسماعيل" لا يجيب عن السؤال، ولا يعطـي أي مـدلول دينـي، أو أخلاقـي، لمفهوم الخطيئة، بل يغفل الجواب، ويقتصر على الواقعة، وإن كـان يستخدم مفهوم الخطيئـة الأولـى أحيانـاً، الموروثـة مـن جـدنا الأول آدم، وربمـا إن المعنـى الـذي قصـده، هـو حيـاد الجماعـة عـن الخـط

الصحيح الذي كان عليها أن تواصله، وقد تمَّ في غفلةٍ من الزمن، فجرَّ عليها الويلات سنوات وقروناً، ولهذا يقترنُ مفهوم الخطيئة عنده بمفهوم "القدر"، وهذا الأخيرُ يتواترُ عندما يتكلم عن العرب، وهم على الرغم من وعيهم القديم لهذه الحياة التي يعيشونها، لم يتوصلوا إلى إدراك أسباب سقوطهم في هذا الواقع، مما أدَّى إلى أن تهيمن عليهم الروح القدرية التي سلبتهم كل نزعةٍ إلى المقاومة، وكل أملٍ بالخلاص، وإلى إدانة قاسيةٍ للعنصر الإنساني في الحياة العربية، ويتساوى في هذا الموقف، أولئك الذين يلتجئون إلى الماضي، والذين يلتجئون إلى المستقبل، وفي كلا الحالين يبدو الواقع الراهن مرحلة انتظار مريب، ليس فيه من اليقين، إلاَّ أنَّ تجربة الانهيار والتردي، ما تزال تثقل حياة الجميع بألوان الخيبة، والقلق، والتذمُّر، بل إنَّ حس المأساة يلوح في ثنايا الحياة القروية، والاجتماعية معاً عند كلِّ تجربةٍ، ولكنه سرعان ما يتبدَّدُ في ضوضاءِ الانفعالات الطارئة التي تلجئ الإنسان إلى الفرار من الفاجع، في مواقف شتَّى من: الحنق، والثورة، أو التذمُّر والشكوى، أو التفاؤل، الكاذب، وعدم الاكتراث".(16).

إنَّ وعي المأساة هو السبيل إلى التحرر، إلى أن تصبح الحياة واجباً مقدساً، لا سبيل فيه إلى القلق واليأس، فالقدر الذي يحتم السقوط كامن في طبيعة العالم، والإذعان لهذا القدر، هو الجواب الوحيد الذي يحفز إلى الانبعاث.

> وحزن المأساة موقفٌ إراديٌ يتمثل مصيرَ الإنسانية كلها. وبهذا تأخذ المأساةُ معناها الإنساني، وتكون تجربتها موقفاً ثورياً حقيقياً، إذن: ما هي تجربة المأساة؟..

تبدأ الحضارةُ منذ أن يعي الإنسان مكانته في العالم، فيتبيّنُ الفجوات الفاجعة في وجوده "كالموت، الألم، الخطيئة"، ويدرك في الوقت نفسه أنَّه الكائن الوحيد الذي يستطيع أن يتمرّد على الواقع، ويتدخل في صنع مصيره. وفي كل يقظة حضارية، نوع من الرفض، يقف به الأفراد، أو الجماعاتُ، أمام ما يفرضه الواقع من مظاهر التردي، ويصدر هذا الموقف عن التحدي، والقلق على المصير الإنساني، فالحضارة تبدو ردّاً على واقع ما، يمثل نوعاً من الحتمية القاسية التي يقوم فيها الإنسان بدور الثائر المحتج الذي يصمم على التدخل في صنع مصيره، ومن ثم، فإن "المأساة"، و"الثورة"، تقترنان أبداً في تجربة الإنسان المعاصر.

وإذا كانت هذه هي النظرة التاريخية المألوفة التي تربط دائماً بين حس المأساة، ونشوء الحضارة، فإن الأمر لا يختلف كثيراً في النظرة الفلسفية، فوعي المأساة يقترن بسلسلةٍ من المفاهيم تحدد الإطار الفكري للمأساة "كالخطأ، الشر، الفوضى، العدم، وهي جميعاً من طبيعة سلبية. فجوات مريبة تلوح للفكر فيحاول ترميمها بنوع من التماسك المذهبي، يجعل من مظاهر المأساة مواقف إنسانية عابرةً، لا يستقرُّ الفِكرُ عليها، إلاَّ ريثما يتجاوزُها إلى الحقيقة الفلسفية التي تحرره من كل تساؤل حزين.

والتجربة الفلسفية، تحاول أن تعزل الفكر عن كلِّ اعتراف جدي بالتناقض المرير الذي تبرزه "تجربة المأساة"، في واقع الحياة، وهذا التناقض، هو مصدر التمرد، والرفض، ويتبدد حين نذعن للواقع، كما يفعل الإنسان البسيط، ونرجع إلى مسلمةٍ أولى هي: أنَّ في طبيعة الحياة الإنسانية جذوراً راسخةً للفاجع، وأنَّ المأساة ليست مجرد تجربةً نبلورها بين الحين والآخر، بل هي ماثلةٌ أمامنا في وجودنا اليوميِّ، لأنها في نسيج الحياة، ومن ثم فإن الإذعان هو الجواب الوحيد، لأنه نقطة البداية في وعي المأساة على حقيقتها، واعتبارها مرحلة تحول وانعطاف في مصائر الأفراد والجَّماعات.

وعلى هذا النحو، فإن الإذعان في "تجربة المأساة" ليس استسلاماً أعمى، بل هو موقف إرادي واعٍ إلى أبعد الحدود، فالاعتراف بالسقوط هو التعبير الأول عن الإيمان بأن في الحياة الإنسانية نظاماً خلقياً متماسكاً تنسجه الإرادة البشرية، والفاجع أنَّ النظام يمكن أن يتعرض للانهيار، وهذا الإمكان هو الحقيقة الأساسية في وعي المأساة.

ففي عالم الطبيعة مثلاً، لا وجود للمأساة، لأنه يخضع لنظام ضروريٍّ: "المأساة في صورتها الإنسانية الحقة، تتمثل دائماً في انهيار قيمة خلقية، وذلك هو الحد الفاصل بين الفاجع، وبين جميع التجارب المؤلمة التي يتعرض لها الإنسان. فالجوع مثلاً، وخسارةُ المال، وخيبةُ الصداقةِ والحب، وأوجاع الجسد، لا تحمل طابع المأساة مادامت حوادث عابرةً، تبعثُ الحنق والألم، حتى الكوارث الضخمة في حياة الفرد والجماعة لا تكون فاجعة لمجرد أنها تزلزل أمن الحياة أو تقذف بالضحايا، بل يطل وجه المأساة في هذه التجارب جميعاً، حين نتمثل فيها المصير الإنساني. وقد تلوثت فيه القيم التي نؤمن بها. فالفاجع في الظلم، أو الجوع، هو سقوط العدالة، أو إهانة الكرامة الإنسانية. ولما كانت القيم معرضةً للتلوث والانهيار في كل حينٍ، فالمأساة ماثلةٌ أبداً في مصير الإنسان. إنّها مايمكن أن يحدث بصورةٍ لا سبيل إلى تفسيرها والحكم عليها، لأنها من طبيعة الحياة الإنسانية(17).

"إنَّ وعي المأساة، مشكلة الحرية في أوسع معانيها؛ ذلك أنَّ الضرورة التي يفرضها القدر في كل مصير إنسانيّ، تضع جداراً منيعاً بين الإرادة الإنسانية والقيم التي تحمل المعنى الخلقي للحياة. وأمام هذا الجدار يقف الإنسان بأعمق مافي الفجيعة من حزن مرير،

ولكنه الموقف الوحيد الذي تمتحن فيه الحرية، وتطالب بالتدخل في صنع المصير، ومن ثم فإنها تبدو الحقيقة الواحدة التي يمكن أن يمثلها وجود الإنسان في ظاهره الفاجع. ذلك أنه يشهد انهيار عالمه الحقيقي، عالم القيم، ويجد نفسه مرغماً على اختيار السلوك العملي الذي يبرر وجوده. وفي هذا الاختيار تكمن الإرادة الحرة"(18)، والموقف الحر هو: الارتباطُ بما يمكن أن نفعله أمام كلِّ قدرٍ فاجعٍ.

وحين يكون الوجود الإنساني في طبيعته معاناة قاسية للفاجع، يكون الالتزام مصيره كله ومن دون ذلك يكون السقوط الذي يغرق الإرادة الإنسانية في خضم الضرورة، وإذا كان التصميم هو الوجه الحقيقي للحرية أمام الفاجع، فذلك لأنه الموقف الوحيد الذي يمثل حقيقة الإنسان أمام القيم، هذه الحقيقة لا يعنيها مضمون هذه القيم، بمقدار ما يعنيها أن تلتزم المصير الإنساني." وإن أول تعبير عن الالتزام الذي تمليه الحرية في هذا التناقض، هو الأسلوب وليس الغاية(19)؛ أي البدء بممارسة الحرية أولاً. والحقيقة أنَّ التزام الحرية في الموقف الفاجع ليس ارتباطاً بالقيم المنهارة فحسب، بل هو تصميم على أن تكون المأساة تجربة انبعاث في معنى الوجود الإنساني.

إنه محاولة جريئة لأن يصبح الإنسان "شيئاً آخر"، غير ماهو عليه، سواءٌ تمثل هذا "الشيء الآخرُ" في الارتباط بالأبدية كما في المسيحية، أو في العودة إلى النظام الطبيعي. كما يعبر عنه الواقع الاجتماعي. وهو ما تدعو إليه الماركسية. أو تمثل في فعل الحرية ذاتها، كما تعبر عنه الوجودية، فإن حقيقة الإنسان في المأساة تتمثل أبداً في المطالبة بما يمكن أن تجسده الإرادة الإنسانية في وجه القدر. واختلاف النظرة إلى معنى الإنسان، أو التباين في تحديد "ماهيته" . كما تعبر عنه الفلسفةُ. لا يعني شيئاً أساسياً في تجربة الفاجع، لأن الجميع في هذه التجربة يلتقون

على صعيد واحد؛ أشار إليه ماركس بقوله: "إنَّ الحرية هي ماهية الإنسان، إلى حد أنَّ خصومي أنفسهم يحققونها، ولو أنهم يحاربونها في الواقع؛ إنهم يريدون الاستئثار بها كأنفسٍ حلية بعد أن طرحوها كحليةٍ في الطبيعة الإنسانية".(20).

إنَّ "تجربة المأساة" إذا كان قد نظر إليها من الزاوية التاريخية كأساس لنشوء الحضارة، كما نظر إليها أديبُنا من الزاوية الفلسفية على أساس مشكلة الحرية، فإنها ارتبطتْ منذ القديم بالحياة اليومية من زاويةٍ جديدةٍ، على أنها صورةٌ لانهيار القيم الحيوية التي تتمثل في "الجسد، الصراع، الموت".

فالجسد يعبر عن المأساة بسبب طبيعته المتخاذلة، أمّا "الصراع والموت، فيجعلان المأساة في بنية الحياة اليومية".(2). فكيان العالم مثقل بالتصارع بين المتناقضات التي تأخذ أشكالاً متعددة، وقد أخذت هذه النظرة صورتها الإيجابية، في الصورة الحديثة عند "هيغل" الذي حاول اعتبار الفاجع في هذا الصراع عنصراً ضرورياً لصيرورة العالم أكثر منه حقيقة محزنة، ولكنه انتهى في مجال التجربة الحيّة إلى الاعتراف بأنه "لابدَّ من الشّقاء لكي تكون السعادة، وأنَّ الظلم هو الذي يحتّم العدالة".(22).

وتبدو النظرة التاريخية الحية، أكثر دلالةً على الفاجع في مشكلة الصراع والموت: "والواقع أنَّ جانب المأساة في هذه المشكلة، لم يأخذ شكله الواضح، إلاَّ بعد أن كشف داروين عن أساسه الحَيويِّ".(23). فالصراعُ أقوى مافي القدر من مظاهر المأساة التي لا مفرَّ من معاناتها، ولابدَّ من الإذعان لما تمليه على السلوك البشري، ويبرز هذا الإذعان . كما يقول "صدقي إسماعيل" . في الحتمية الماركسية على نحو أكثر رسوخاً، على الرغم من أنها تحاول إقصاء حس المأساة، بالاعتماد على المنهج العلمي الذي يتبنَّى الواقع في موضوعيةٍ وحياد. وقد كتب ماركس بداية تكون نظريته: "إنَّ كتاب داروين عن الاصطفاء الطبيعيِّ، على الرغم من إنكليزيته الثقيلة، يضمُّ الأساس الحيوي لنظريتنا(24)، وقال عنه أيضاً: "....إنَّني أقبله كأساسٍ حيويٍّ (بيولوجي) لصراعِ الطبقات في التاريخ".(25).

وهذا الأساس، هو العامل في تبرير العنف الذي تعتبره الماركسيةُ من طبيعة التاريخ البشري، وهو في الواقع، صورةُ المأساة الدامية التي تقترن أبداً بالظلم الاجتماعي. فالواقع الإنساني ملزم بالعنف، مادامت هناك طبقات تتصارع: "والفاجع في هذه النظرة، أنَّ أرقى شكل لتطور المجتمع . وهو الدولة . هو أداة العنف، والاضطهاد".(26)، وقدوصف لينين الدولة بأنها: "جهاز خاص لاستعمال العنف بصورةٍ منتظمة، ولإخضاع الناس بالعنف"(27)، ومن ثم فإن زوال الدولة في الماركسية، هو النهاية الحتمية لزوال الظلم، وانحسار الفاجع.

وحين يتاح للإنسان أن يتمثَّلَ المأساة في هذه الصورة الشاملة، صورة القدر المحتم، الذي يبسط جناحيه على الجميع، فإنَّ الفاجع معناه الإنسانُ الحقُّ، ويكون حسُّ المأساة حافزاً على التزام القضية الإنسانية بأسرها، ومن ثم يكون خالياً من كل انفعال سلبيٍّ: "فالمواقف السلبية تنطوي على روح بدائية ضيقة، لا تدل على وعينا لمأساة العدالة، بل تكون المأساة حين نعي السقوط . مهما يكن بسيطاً . هو سقوط الجميع. ففي المأساة لا وجود للضحية والمتفرجين، بل الجميع يكونون ضحايا"(28)، ومن ثمَّ يكون الحزن الفاجع، يقول القديس أوغسطِين: "كيف يودُّ الإنسان أن يحزن لرؤية المغامرات الأليمة، أو الفاجعة، وهو لا يريد أن يقاسي ما فيها من عذاب!".(29).

إنَّ هذا العرض لـ"تجربة المأساة" يطرحُ المنطلقات النظرية . إذا صحت التسمية . أو الموقف الفكري عند "صدقي إسماعيل" من قضية

الشرط الإنساني، فهو يحلل التجربة التاريخية للإنسان العربي، كما يحلل الفكر العربي المعاصر، ويحاول أن يتلمس "تجربة المأساة"، هذا الفاجع في الماضي العربي وفي الحاضر، ويستخلص منها آفاق المستقبل، فتبدو له "ينبوعاً لكل تجربة واعية من تجارب الحياة، فحيث يتحرك الفاجع، يكون الموقف الجدي العميق في وجود الإنسان، الموقف الذي يجابه الحقيقة في جرأة، ويعيش القيم في أقوى صورها الإنسانية، وأكثرها شمولاً"(30).

فإذا كان هذا الحزن، هو إشارة بليغة إلى أنَّ المأساة يمكن أن تكون انبعاثاً جديداً في حياة القيم، فإن الحياة تبدو واجباً مقدساً:

"فلا مأساة إلاّ حيث تنهار قيمة خلقية، الذي يحتم السقوط، هو في طبيعة العالم الإذعان هو الجواب الوحيد الذي يحفز على الانبعاث:

حُزنُ المأساة، هو موقف إرادي يتمثّل مصير الإنسانية كلها،
النَّدم، والمحرّم، شرطان ضروريان للحس الخلقي في تجربة المأساة

بهذا تأخذ المأساة معناها الإنسانيّ؛ وتكون تجربتها التزاماً تجاه الإنسانية، ومن دون ذلك، يكون الموقف السطحي الزائف، الذي يعمد الإنسان فيه إلى رفض الفاجع، والفرار من الحقيقة، ولا يملك إلاّ التخفي بألوان كاذبة من التمرد، والثورة، والحنق، والنزوع إلى الوهم، يكون أداة شقية في يد القدر(31).

2 . أوجه المأساة في الحياة العربية:

إذا كانت "المأساة" تبدو لـ "صدقي إسماعيل"، ينبوعاً لكل تجربة واعية من تجارب الحياة(32)، فكيف استعرض المأساة في الحياة العربية في عصور: الجاهلية، والإسلام، والانحطاط؟...

* في العصر الجاهلي:

حين قال عمرو بن كلثوم(33) بيته الشهير:

ألا لا يَجْهَلَنَّ أَحَدٌ علينا
فَنَجْهَلُ فوقَ جَهْلِ الجَاهِلينا

فقد عبر عن موقف الإنسان الجاهلي الذي يستجيب للنزوة في عنف صارخ، ومن دون رادع. والروح الجاهلية في هذا الموقف تتمثل في ناحيتين:

الأولى . "جهلُ الحوافر الّتي تدفع إلى السلوك"، وهو ما يشير إليه الشاعرُ "وداكُ بنُ ثَميل" بقوله:

إذا اسْتَنْجَدوا لم يسْألُوا مَنْ دَعَاهُمُ
لأيَّةِ حَرْبٍ أو بأيِّ مَكانِ

أمَّا الثانية . فـ "عدمُ تقدير النتائج" وبذلك يقولُ الشاعر:

إذا هَمَّ أَلْقَى بين جَنْبَيْهِ عَزْمَه
وأَحْجَمَ عن ذِكْرِ العَوَاقِبِ جَانِبا

تلك هي النظرة المألوفة إلى الجاهلية، إلاَّ أنَّ الرضوخ لسنة الوجود، هو الصفة المميزة للتجربة الجاهلية، وهو يبدو بصورة الانكسار أمام القدر الطبيعي للأشياء: "الجسد، تعاقب الزمن، والصراع والموت". والزمن يمثل العنصر الأول في حِسِّ المأساة، وإلى جانبه يبرزُ القدر مرتبطاً بالفاجع من خلال الكفاح، فالحرب من مقومات الوجود اليومي، إنها في طبيعة الحياة الإنسانية فحسب، بل هي الأمر المحتم الذي ينبغي أن يكون. يقول حميد بن ثور(34):

فَأَعْدَدْتُ ذَاكَ ليَومِ الوَغَى
وَرَدْعَاتِ دَرِ طَوِيلِ الحُقَبْ

وما دَامَ الإنسانُ لا يستطيع شيئاً أمام القدر، فلا سبيل إلى التذمُّر، والتمرُّد، ومن الحكمة للإنسان أن ينصاع لهذه السطوة الأزلية التي هي الدهر، ولم تعرف الجاهلية موقفاً يُدان فيه الدهرُ، بكل ما يصنع من الكوارث، ومن ثم فإنه لم يكن من صور العبودية، بل إنَّ الجاهليين يحاولون مجابهته بحلول شتى تنطوي جميعاً على الاستسلام.

ففي تجربة "طرفة بن العبد" (35) وهي أقوى صيحة جاهليَّةً أمام القدر . تبدو جميع المواقف الممكنة إلاَّ الرفض والتمرد: "إنه يلوذ بالحرب، واللذة، ونشوة الخمر، والاستجابة لكل مافي الحياة من تجارب متناقضة، من دُون أن يُجابه القدر الذي فرضته الحياةُ، ففي الحرب يرضخ لسنةِ الكفاح، وفي اللذة يستسلم لطبيعة الجسد، بل إنَّه يُتوّجُ هذا الإذعان بأن يختار النهاية المحتمة في تصميمٍ جريءٍ: "الموت المُبكِّرُ" ويقول:

إذا جَاءَ مَا لا بُدَّ مِنْهُ فَمَرْحَبَاً

بهِ حينَ يَأْتي، لا كِذَابٌ ولا عِلَلْ

إنَّ عنصر المأساة في الفروسية الجاهلية، هو ارتباط الإنسان بحقيقة راسخة هي: "الأصل أو الوراثة التي يجد الفرد أنه ملزمٌ بحمايتها"(36) ويبدأ حس المأساة حين يعجز الإنسان عن هذه الحماية، أو يكون هناك ما يهدد القيم المتوارثة، عندئذٍ تلوح الفجيعة، "ولكنه يحمل التصميم على احتضان القيمة المهددة، وتجسيدها من جديد، في مغامرة جريئة، فالمهلهل (37) مثلاً حارب ثلاثين عاماً بهذا التصميم وهو القائل:

لَمْ أَكُنْ مِنْ جُنَاتِهَا عَلِمَ اللهُ وأَنِي بِحَرِّهَا اليومَ صَالِي

إنَّ تجارب المأساة في الجاهلية جميعها، تشير في وضوح إلى أن "الفرد . مهما يكن قوي الشعور بذاته، عنيف الكبرياء . هو أسير الأعوام التي قدِّرت له على الأرض، ظاهرةً عابرةً وجدت لكي تزول".(38). وفرصته الوحيدة هي أن يجسد شيئاً من الانتصار الخلقي في بعث القيم التي صنعتها تجارب الأولين.

> إنَّ هذا الإلزام هو المحور الذي يدور حول حس الفجيعة: اعترافٌ بالسقوط، وتصميم على حِماية الماضي.

*في العصر الإسلامي:

وحين جاء الإسلام حمل نظرةً جديدةً إلى مكانة الإنسان في العالم، فكان نقطة انطلاق فذة في وعي المأساة، وهذه النظرة . القضية تقوم على "فكرة الإله الواحد، وأنَّ العلاقة بين الإنسان والله، هي القضية الرئيسة في الدين الإسلامي"(39) فالإنسان كائنٌ مثقلٌ بالفجوات الحزينة، لأن مشكلته الرئيسة هي الموت، وحيث تعيش هذه المشكلة، ينشأ الارتياب بقيمة الحياة ومعناها، وعلى الرغم من أن فكرة الموت تتردد كثيراً في آيات القُرآن الكريم، فإن الموت ليس هو الفاجع في حياة الإنسان، بل يمكن أن يرفض، وبذلك يكون الإسلام رداً حاسماً على القدر الجاهلي. وهذا الرد هو الخلود

الذي ترسمه يد الله، وهو المصير النهائي للكائن البشري الذي لا يملك أمامه إلاَّ الإذعان.

فما دام الإنسان كائناً دنيوياً، فهو صورةٌ قاتمةٌ للتعاسة الروحية، ولا أمل له بالخلاص إلاَّ إذا أذعن لله، وأسلم إليه مصيره في إيمان مطلق، ومن ثم فإن الحياة ليست إلا فرصة أتيحت للإنسان كي يجسد شيئاً من روح الأبدية في العالم الزائل، وقد أعطي من أجل ذلك جميع الشروط التي تجعله حراً في تحقيق هذا الهدف. فقد كشفت له الشريعة الإلهية عن نشأته البسيطة: ﴿ولقد خَلَقْنا الإنسانَ من سُلالةٍ مِنْ طِينٍ﴾(40). ﴿خُلِقَ الإنسانُ مِنْ عَلَقٍ﴾(48). ومن ثم كانت حاجته المُلحة إلى الحق، كما كشف له عن زيف الحياة أمام الأبدية، وهي إشارة إلى أنه لابد من التطلع إلى الخلود، والعمل من أجله.

ولكي تأخذ المسؤولية صورتها الفردية الواعية كانت التوبة، وهي ذات معنى إيجابي صرفٍ، فالتوبة وحدها تكفي لأن يعود المسلم إلى حظيرة الأبدية ﴿فمَنْ تَابَ مِنْ بَعدِ ظُلمِهِ واصلَحَ، فإنَّ اللهَ يتوبُ عليه﴾(42)، غير أن جانب المأساة في التوبة ينطوي على ماهو أبعد من الرجوع عن الخطأ؛ إنّه اعترافٌ بأنَّ الخطأ هُو في طبيعة الإنسان، وهُو . أي الخطأ . نوعٌ من النزوع إلى أن نظلم نفوسنا، وظلم النفس هو عبارة مرادفةٌ لرفض الأبدية، ومع أنَّ هذا الرفض يشير إلى قسط من الحرية يتيح للإنسان أن يتدخَّل في مصيره الأبدي، فإن هذه الحرية لا تملك طريقاً للخلاص من آثام الماضي، إلاَّ في صدق التوبة.

ومن أجل هذا الانتصار، يطالب الإسلام بنموذج إنساني جدير بالمشيئة التي قدَّرت له هذا المصير: إنه نموذجٌ يتجاوز الإنسان الطبيعي بالتقوى، والجهاد، والرسالة، فبالتَّقوى يَنتصِرُ الإنسان على الطَّبعِ، وبالجِّهاد على العَصبيَّةِ، وبالرِّسَالةِ على عُبوديَّةِ القَدَرِ الطَّبيعي: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إلاَّ رَحمةً للعالمِينَ﴾(1)

* في عصر الانحطاط:

ومنذ أن انحسرت موجة التصميم الحر عن الحياة الأبدية العربية، بدأت الظروف تقسو على كلِّ موقف إرادي صادقٍ، وكانت بداية الانحطاطِ، لأن وعي المأساة . من خلال الحس الأخلاقي . يشير إلى انبعاث الإرادة الإنسانيَّة، وتصميمها على احتضان المصير، وهو الوعي الذي يميز التجربة الجاهلية، وتجربة الإسلام، "فإنَّ وعي المأساة في عصور الانحطاط، يعجز عن تمثل أي مصير للإنسانية في انهيار القيم التي كان سقوطها صورة الفاجع"(44)، والمأساة ترتبط بالقيم الحيوية وحدها، وهي تتعلق بالحاجات اليومية،

والغرائز، والروابط الاجتماعية التي يبدو فيها الإنسان كائناً حياً في سلسلة النظام الطبيعي، تتحكم فيه المقاييس الكمية المحضة، وبذلك يأخذ الفاجع طابع الفساد المستمر الذي لا يُفسح مجالاً للتفاهم بين الإنسان ومصيره، ولا يكون للإنسان فيه إلاَّ موقفٌ واحدٌ، هو الرفض بكل ما يحمله من الانفعالات السلبية، كالتذمر، والغيظ، والخوف، والقلق.

وفي هذا الموقف يبدو القدر عدواً أصم، خالياً من كل قدسية تبرر الإذعان، ومن كل صفة معقولة تفرض الالتزام، وإذا كان الدهر في الجاهلية صورة الفناء، وفي الإسلام مشيئة الله، "فإنه في تجربة الانحطاط، صورة العبث الأعمى الذي يحرض الجميع على التحدي، أي على الفرار من المأساة"(**45**)، أي التخّفي أمام مأساة الواقع، وهو التعبير القاسي عن فشلِ الإنسان في التزام القيم المنهارة، مهما تكن ملتصقةً بمطالب الحياة الضرورية.

إن نقطة البداية في هذا الموقف السلبي هي إدانة القدر، وتبدو هذه الإرادة شيئاً مستقراً، كما لو أنها الحكمة الأزلية، وخلاصَتُها: "أنَّ الزمن وغدٌ، والقدر عدوٌّ غير معقول، لا يؤمن جانبه"(**46**)، وقلَّما تخلو تجربة كاتب، أو نَحويٍّ من هذه الإدانة التي أفصحت عنها العصور المتأخرة، على نحوٍ أشد قلقاً ولوعة، ويصور المقريُ هذا الموقف القائم في صورة أكثر إيحاءً "كان المنصور في قصرِهِ بالزَّاهرة، فتأمَّل محاسنه، ونظر إلى مياهه المطردة، وأنصت لأطياره المغرِّدة، وملأ عينيه من الذي حواه من حسنٍ، وجمالٍ، والتفت في الزَّاهرة من اليمين إلى الشمال، فانحدرت دموعه، وتجهَّم، وقال: وَيْهاً لك يا زاهرةُ، فليت شعري من الخائف الذي يكونُ خرابُك على يديه عن قريبٍ؟.. فقال له بعض خاصته: ما هذا الكلام الذي ما سمعناه من مولاه قطُّ؟... وما هذا الفكر الرديء الذي لا يليقُ بمثله شغل البال؟ فقال: والله لترون ما قلتُ؛ وكأني بمحاسن الزاهرة قد محيت رسومها قد غيَّرت، وبمبانيها قد هدمت ونحيت، وبخزائنها قد نهبت، وبساحاتها قد أضرمت بنار الفتنة وألهبت"(**47**).

إنّ القدر بهذه الصورة يبدو قوةً عاتيةً في طبيعتها: العبث والغدر، وليس لها من سبيل إلا الصدفة العمياء، وحين تتحكم الصدفة بالمصير الإنساني، يتوارى كل ما يدعو إلى الالتزام، وتتغلغل الريبة في كل موقف حر، يقتضي الوعي والتصميم.

وعلى هذا النحو فإن مأساة الانحطاط تتمثل في إعفاء الإرادة الإنسانية من كل التزام. إنها تلجئ الأفراد، والجماعات إلى قواقع صلبة، تمنحها شيئاً من الأمن، والاستقرار، ولكنها لا تحررها من التمزق الدفين الذي يمثله شعور الجميع بأنهم ضحايا من دون ذنبٍ، أو جريرةٍ، إلا أنَّهم غير قادرين إلاَّ على الرَّفض والانهزام.

ثم يستعرض "صدقي إسماعيل" صوراً عديدة "لمأساة الانحطاط" في تجارب كثيرة عرفتها الحياة العربية في تلك الحقبة، تعبر عن الروح السلبية العنيفة الذي ينطوي عليها موقف الرفض والتخفي: كالمتنبي، والمعري، وفلاسفة الإسلام كالفارابي، ابن سينا، الأشعري، الغزالي، وغيرهم، فتجربة المتنبي، تمثل نموذجاً لهذا التمزق الدفين، على الرغم من العنفوان الجامح الذي يجعل هذه التجربة، في الظاهر، صورةً صارخةً للفتوة والقوة، "فالمتنبي يعترفُ بكل ماهو حتمي في تصرفات القدر، الجسد، والموت، والصِّراع؛فيقول:

وكلُّ طَرِيقٍ أَتَاهُ الفَتى

على قَدْرِ الرِّجْلِ فيه الخُطَى(2).

ويعترف أيضاً، بأنَّ الإذعان هو الموقف الإنساني الوحيد الذي يعبر عن الوعي والحصافة؛ ومن ثم كان المتنبي حكيماً في نظر معاصريه، أكثر منه شاعراً. وسر التمزق في تجربة المتنبي، أنّ هذا المأوى لم يكن أكثر من وهمٍ، لأنه فقد الجذور التي تشده إلى الواقع، ويعترف المتنبي في أشعاره أنه ينشد المستحيل:

يَقُولُونَ لِي: ما أَنْتَ في كلِّ بَلْدَةٍ

وما تَبْتَغِي؟ ما أَبْتَغِي جلَّ أن يُسمى

فَمَا لِيْ وللدُّنيا طِلابِي نُجُومُها

ومسْعَايَ مِنْها في شُدُوقِ الأَرَاقِمِ(49)

وهو التعبير الواضح عن القلق اليائس الذي يستنجد بالتصميم الحر من دون قضية تتناول مصائر الجميع. وحين يفقد التصميم، وعي المأساة على حقيقتها، ويعجز عن تمثل المصير الإنساني أمام الفاجع، فإنه يصبح صيحة تمرد لا أكثر:

أَنَا الّذي بَيَّنَ الإلهُ بِهِ الأَقْدارَ والمرْءُ حَيْثُما جَعَلهُ

وعلى هذا النحو أيضاً، كان موقف أبي العلاء المعرِّي(50)، الذي تبنَّى حتمية الفاجع بالصورة نفسها التي اعترف بها المتنبِّي، وهي الصُّورة المستقرَّة في العقلية الجماعية في ذلك العصر: "القدر الذي يستبد بكلِّ شيء، والموت المتربص للجميع، والصراع الذي يزعزع كل أمن".

يقول:

وطالَ اعْتِرَافِي بالزَّمَانِ وصَرْفِه

فَلَسْتُ أُبَالِي مَنْ تَغُولُ الغَوَائِلُ(51).

وأوغلَ المعري أيضاً في حزن المأساة، بنوع من الإذعان اليائس، الذي يستنكر كل وعي، أو يقين، يمكن أن يقف به الإنسان أمام السقوط:

وَكَيْفَ يَبِينُ للأَفْهَامِ مَعنىً

لهُ من رَبِّهِ قَدَرٌ مُعَمَّى(52)

وفي ظلِّ هذه الحقيقةِ المُظلمةِ، توسَّل المعري بالفرار البوذي، كما هو معروفٌ في آرائه الفلسفية، غير أنَّ هذا الفرار، هو من المؤثرات الدخيلة في تكوين أفكاره، فقد نصَّب نفسه ناقداً للعصر كله، متذرعاً بالبصيرة الواعية التي لا تكفي بإدانة الواقع المثقل بالتناقضات، بل تجد في العقل المتحرر، دعامةً أولى لكل انبعاثٍ في حياة القيم المنهارة.

ب . أوهام الفكر العربي المعاصر:

إن تجربة الانحطاط، تجربة هامة، لأنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحياة العرب في العصور الحديثة، هذه الحياة التي ما تزال تعيش تجربة الانحطاط، رغم بعض الأوهام التي تغلفها، فما هي هذه الأوهام؟.. وكيف فسرها "صدقي إسماعيل"؟..

يقول "صدقي إسماعيل": "على الرغم مما يوجد في الحياة العربية الحديثة من نزعات التحرر، التي تعبر عن شيءٍ من الوعي الشامل لجوانب الانهيار الراهن، والقلق على المصير، إلاَّ أنَّ هذه اليقظة، تحمل من المتناقضات مايمكن أن يعتبر استمراراً لعقليَّة الانهيار الموروثة من أجيال السقوط، والفكر العربي المعاصر مسرح العديد من الأوهام، التي تعزله عن كل وعي جدي بحقيقة المأساة فما هي هذه الأوهام؟..

إنَّ الأوهام التي تغلف حياة العرب في العصور الحديثة هي كما يفصلها أديبنا:

أ . وهم الحقيقة. ب . وهم الاستقرار. ج . وهم الثورة. د . وهم الفردية. هـ . وهم الذاتية.

ويمكننا النظر فيها من خلال عناوين ثلاثة هي:

1 . وهم الحقيقة:

تفتقر تجارب الفكر العربي إلى روح نقدية نامية، تملك الجرأة التي يقدم بها على إدانة جميع المسلمات المتوارثة، للوصول إلى الحقيقة، وهذه الإدانة ضروريَّة لكل يقين، فمهما تتباين مستويات التفكير، من العقلية الساذجة عند رجل الشارع، إلى البحث المنهجي عند رجل الفكر، تلوح في البداية بعض المسلمات اليقينية التي تصدر عنها جميع وجهات النظر، وهذه المسلمات هي ثمرة العقلية المستقرة التي ورثها الفرد عن وعي، أو غير وعي، وتوهم أنها الحقيقة التي أفضت إليها تجربته الفكرية المتحررة، فهناك تجانس غريبٌ في إطار التفكير، مع تباين في المضمون، يبلغُ حداً يجعل الحقيقة في البدء بدلاً من أن تكون في النهاية، مثل

تمجيد الماضي الذي تنطلق منه جميع الاتجاهات الاجتماعية، ويتوجه بها الفكر إلى الواقع، ويمثل بها الصراع العقائدي الذي يعتبره الجميع مظهراً لنزعةِ التقدم والتغيير في المجتمع العربي، فهذا الماضي لا وجود له في الواقع الذي يحياه الناس.

إنه "حقيقةٌ موهومةٌ" وكذلك الحياد الذي تتذرع به الموضوعية، أمام القضايا الإنسانية التي يعرضها الواقع العربي، يعتبر في الغالب موقفاً هادئاً، موقف الإنسان الذي ينسحب إلى الرصيف، ويرفض الالتزام، إلاَّ بما يبدو له من مظاهر الحقيقة الراهنة. إنه شكل من أشكال التخلي، والانهزام، وذلك أن الموضوعية لا تنسحب على الواقع الحي، إلاَّ حين تلتزم هذا الواقع بجميع مبرراته، ومتناقضاته، لكي تحدد الشروط الممكنة لبناء الحياة الجديدة؛ لذا فهي تبدأ بالتزام المصير البشري، ومن دون ذلك لا تكون إلا ذريعة كاذبة، لتبرير التنصل، والفرار أمام المأساةِ.

2 . وهم الاستقرار والثورة:

ينطلق الفكر العربي المعاصر، محافظاً كان أم ثورياً، من نظرة تقليدية، تعتبر الحياة العربية الراهنة سوية ذات بنيان، تترابط فيه الوظائف الاجتماعية بصورةٍ سليمةٍ، إلى حدٍّ يعتقد فيه هذا الفكر، أن الحياة ذات مقومات خاصة متميزة يجب الحفاظ عليها، كما يقول المحافظون، أو يتحتم على الأنظمة، والمواهب الجديدة أن تكون متلائمة معها، كما تقول الأفكار الثورية، وحين اكتشف بعض المفكرين الصراع بين روحانية الشرق، ومادية الغرب، صدر وهمٌ عن التخفي أمام الواقع والفرار من حس المأساة، وقد أدَّى هذا الوهم إلى تثبيتِ الركائز المزعزعة التي يقوم عليها الواقع، وغرس الاستقرار في كل تفكير، وعن هذا الوهم نشأت هذه المسلمة الخادعة التي يستند إليها الفكر في كل حينٍ: "مادام كل شيءٍ متمكناً في قواعده الثابتة، فليس ما يدعو إلى القلق، لأن التطور يحتم الإصلاح في النهاية".(**54**).

إنَّ الشرط الأساسي في المنطق الثوري هو إدانة الواقع، غير أنها لا تعني الإدانةُ المطلقة للقيم التي يعيش عليها الواقع، بل كثيراً ما تكون الثورة بمعناها الحقيقي نوعاً من الارتباط العميق بهذه القيم في صورتها الإنسانية الحقة، لا في أشكالها الزائفة التي يعبر عنها الواقع، والصورة الإنسانية للقيمة، هي أن تحتم الالتزام الخلقي، لأنها تمثل شيئاً ثميناً من المصير الإنساني بصورةٍ عامةٍ. وبذلك تبدو الثورة نوعاً من الرجعة إلى الجذور الإنسانية الثابتة في كيان المجتمع

البشري. إنها مظهرٌ لأكثر المواقف إذعاناً للواقع الذي أُدين بسقوط القيم فيه، قبل أن يدان بالتردي والفساد.

إنَّ الثورة هي أن يعيش الإنسان هذا السقوط بكل مافي الفجيعة من أسىً على المصير الإنساني، ومن تصميمٍ على النهوض من جديد، وبهذا المعنى فإن التعبير الوحيد عن الموقف الثوري، هو الالتزام الخلقي الصارم، ولا سبيل لمثل هذا الالتزام، إلاَّ إذا كان هناك وعي شامل للصورة التي يمكن أن يكون عليها الواقع، لكي يوفر للإرادة الإنسانية أن تصنع الحياة الجديدة. وبمقدار ما يرتبط الثوري بما يمكن تحقيقه في الواقع، يكون ثورياً بالمعنى الصحيح، ومن هذه الناحية يبدو الحدُّ الفاصل بين الثورة في حقيقتها الإيجابية النقالة، وبين أشكالها السلبية الزائفة التي تلوح دائماً بالشعارات الضخمة، من دون أن يعنيها الالتزام اليومي بالكفاح الثوري، بل إنها تدين جميع القيم، وكل الالتزامات الأخلاقية، باسم إدانة الواقع الرديء.

3 . وهم الفردية والذاتية:

والرأي السائد منذ القديم: "أن روح التفرد هي من مستلزمات الحرية والكرامة في طبيعة العربي، سواء في المدح أو الذم، ولدى الأفراد أو الجماعات، تبدو الروح الفردية حقيقةً راهنة في نظر الجميع".(55).

والحقيقة أنَّ الفردية بهذا المعنى، تشير إلى شيء من الرفض أمام الواقع. إنها صفة للمواقف المتميزة التي "ليس لها مثيلٌ". فالمعروف أنَّ الفردية تبرز في الكائن البشري؛ فهو حين يجابه الخطر مثلاً، يحشد كل قواه الحيوية للدفاع عن بقائه، ويحتمي بفرديته بصورة غريزية ضارية.

وحين تهيمن "الفردية" في الظاهر على واقع ما، ينشأ الوهم على نحوٍ مماثل، ومن ثم فإن كل موقف سلبي من الواقع تمليه الروح الفردية في الظاهر، هو نوع من الرياء والتخفي، يحاول الإنسان به أن يتنصل من كل مسؤولية جدية يمكن أن يفرضها عليه الإذعان للمأساة التي يعانيها الواقع. وهذا هو وهم الفردية، إنَّ الفرد يتذرع بها، لأنه لا يملك الإرادة الطيبة التي تتيح له الالتزام الخلقي تجاه الآخرين، وهو في الوقت نفسه، يجسد سديماً من الرغبات والمصالح التي ورثها عن الآخرين، ووهم الفردية بهذا المعنى، هو اندماجٌ كليٌّ في كلِّ ماهو غير فردي، وغير متعين، وغير مستقلٍّ. أما وهم الذاتية، فينشأ عن مسلمةٍ أولى هي: "أنَّ الواقع العربي مثقل بالمفاسد، وأن وجدان الفرد، ينبوعٌ لكل بدايةٍ صادقةٍ في أية تجربةٍ إنسانية"(56). فضمائر الأفراد مقاييس صالحةٌ للحكم على القيم

السائدة، وإدانة الواقع الذي يبدو بظله البغيض، وكأنه يسحق كل نزعةٍ حرةٍ.

إنَّ الذاتية هي تعبيرٌ عن استقلالِ الشخصية ووعيها الكامل لحريتها، ولكي يتحقق الاستقلال، لابد أن يتوافر الحد الأدنى من الشعور بالحقيقة الإنسانية التي تنطوي عليها شخصيته، وهذه الحقيقة هي في طبيعتها عنصر ذاتي، إنه أبعد المواقف عن الانفصال؛ عن الوجدان الجماعي. فالذاتية بهذا المعنى، ليست نقيض الالتزام الاجتماعي، أو تعني الانخلاع عن المجتمع، ووهم الذاتية هو الذي طرحها كنقيض للوجدان الاجتماعي.

إنَّ التخفي أمام الفاجع يؤدي إلى هذا الوهم الدارج، "إنه يخلع على سديم النزوات، والمشاعر، والأفكار، طابع الذاتية الحرة الواعية؛ وفي ظل هذا التخفي، تهيمن روح "الوحدانية" على العقلية العربية: إمَّا أن تكون "الأوحد" في أي ميدان، وإما أنك واحدٌ من القطيع، وإذا كان الرأي الصحيح، فلا مكان لرأي آخر، وليس من العسير . أمام هذا الوهْمِ . أن تكلل الرؤوس بالغار لمجرد أن ارتفعت، سواءٌ في ذلك كان أصحابُها أبطالاً حقيقيين، أو مشعوذين، شهداء، أو رعاعاً، يتاجرون بالفضيحة والعار".(57)

بهذا الحكم الواعي والعنيف، يختم أديبنا "صدقي إسماعيل" كتابه "العرب وتجربة المأساة"، ويترك لنا عدداً من الملاحظات النقدية نبديها فيما يلي:

* يعتبر "تجربة المأساة" أساساً فكرياً لإيديولوجية ثورية للإنسان عامة، وللإنسان العربي على وجه الخصوص.

* يكثف في عرضه "تجربة المأساة" خلاصة الفكر الفلسفي الإنساني، مما يدل على اطلاع شامل على روح هذا الفكر، كما ظهرت من خلال السياق التاريخي لنشوئه وتطوره.

* يضع "الشرط الإنساني كمحورٍ تدور حوله تجربة الحضارة الإنسانية كلها، في الفكر وفي الحياة في آنٍ واحدٍ، وهو مع تسليمه بشرطٍ إنسانيٍّ عامٍّ، وبحضارة بشريةٍ عامةٍ. ينطلق في دراسته من الواقع العربي كما تجلى الشرط الإنساني، من خلالهِ عبر التاريخ.

* يعتبر "تجربة المأساة" محور "الشرط الإنساني كله"؛ هذا الشرط الذي يقوم على الفاجع، أو "المأساة"، أي "انهيار القيمة الخلقية"، وهذا الانهيارُ، هو بمثابة قدرٍ كامنٍ في

طبيعة العالم لا سبيل إلى زواله. وتجربةُ الإنسان المعاصر هو محاولة "الثورة" على هذا القدر.

* ينتهي إلى التأكيد على حسٍّ خُلقي في "تجربة المأساة"، فالإذعان للقدر حافزٌ لمحاولةِ بعث القيم، والحزن المأساوي، موقفٌ إراديٌّ يتمثل مصير الإنسانية. وهذا الموقف الإراديُّ، يجعل الحياة واجباً مقدساً لا سبيل فيه إلى القلق واليأس، وتصميماً على الانعتاق، بمواجهةٍ جريئةٍ للحقيقة، وتحرر من كل ما هو زائف.

* يلتزم في وضعه "تجربة المأساة"، كمحور للشرط الإنساني كلِّه بمنهج تأملي، أكثر من التزامه بمنهج علمي لتفسير نشوء الحضارة، وتطورها. وهو يعتبر هذا المنهج التأملي وجهاً من وجوه محاولة استيعاب "تجربة المأساة"، وعلى هذا الأساس يرى أن اختلاف النظرة إلى معنى الإنسان، أو التباين في تحديد ماهيَّته، لا يعني شيئاً أساسياً في تجربة الفاجع.

* يعتبر "تجربة المأساة" صورةً للشرط الإنساني، هي ذات طابعٍ تأمليٍّ، فإنَّ أوهام الفكر المعاصر، تمثل موقفاً جذرياً من الحياة العربية المعاصرة ذا طابع ثوري حقيقي.

* ينطلق في تحليله لتجربة الحياة العربية في الماضي، وفي نقده للحياة العربية المعاصرة، من موقف ملتزم برفض التسويات، ولا يقبل إلا الالتزام بالمصير الإنساني كله، وبأعمق شروطه.

* يعتبر الإذعان لهذا الشرط في الحياة العربية، بدايةً لكل موقف ثوري.

* في "وهم الحقيقة"، يطالب بالابتداء من إدانة جميع المسلمات في الحياة العربية توصلاً للحقيقة. وهذه النظرة الموضوعية الشاملة للواقع بجميع مبرراته وتناقضاته، هي نقطة الانطلاق في الروح العلمية التي لا يمكن أن تنفصل عن الثورية.

* في "وهم الاستقرار"، يتابع إدانته لجميع المؤسسات القائمة في قلب الواقع العربي، ويرفض الإصلاح، وفي هذا نقطة انطلاق لكل موقف ثوري.

* في "وهم الثورة"، يعيد للثورة حقيقتها، باعتبارها عودة إلى القيم الإنسانية بصورتها الحقيقية، وفي هذا تأكيد على الموضوعية، وعلى إدراك الواقع في صورته الملموسة، وفي حركته وتناقضاته العميقة، وليس في مظاهره.

* وفي "وهم الفردية"، يريد أن يعيد لها معناها الحقيقي الذي يمثل نوعاً من تحمل المسؤولية، والالتزام بمصائر الآخرين، لا الانفصال عنها، فضلاً عن أن الذاتية الحقيقية، ليست نقيض الالتزام الاجتماعي.

* يعتبر هذه الأوهام "الحقيقة، الاستقرار، الثورة، الفردية، الذاتية"، أنها تمثل تحليلاً موضوعياً لسمات أساسية سلبية في الفكر العربي المعاصر تربطه بتجربة الانحطاط.

* يدعو إلى "ثورة على الثورة"، إلى ثورة على الحياة العربية المعاصرة، لا كاستمرار للانحطاط فحسب، وإنما كتزييف للتقدم.

* ينطلق في عرضه للشرط الإنساني من موقفٍ مثاليٍّ على هذا النحو، لأنه يعتبر

الفاجع كامناً في طبيعة العالم، ولا سبيل إلى تغييره، ولا يربطه بمراحل تطور الواقع التاريخي اجتماعياً واقتصادياً، وبأشكاله الملموسة التي تؤدي إلى هذا الفاجع، ولا يقول بإمكان حذف هذا الفاجع في مستقبل التطور التاريخي.

* يقول إنَّ الفاجع عنده، كامنٌ في الشرط الإنساني بحدِّ ذاته، فلا سبيل إلى الخلاص إلاَّ بالإذعان، باعتباره حقيقةً موضوعيةً، وليس بأية وسيلةٍ أخرى.

جدارةٌ حقيقيةٌ تمتَّع بها "صدقي إسماعيل"، وأصالةٌ فكريةٌ ظلَّت في أخلاقيته العالية وتأصَّلت فيه، روحٌ ثوريةٌ تدفقت منه، وفاضت عنه، فعمل على نشرها، التزامٌ بمواقف نضاليةٍ وفكرية، وإرادة عازمة في أن يصبح الشرط الإنساني العربي، شرطاً إنسانياً حقيقياً. فهل تحقق ذلك كله؟ فإذا برع العرب بالشعر، وسموا به إلى مصاف الفنون الأدبية الرفيعة، فأين يقف "صدقي إسماعيل" من هذا كله؟....

***

الهوامش :

(1) . هو، غراهام: "مقالةٌ في النَّقدِ" ص 103، ترجمةُ محيي الدِّين صبحي، دمشق 1973.

(2) . ويلك، رينيه، وارين، أوستن: "نظريَّةُ الأدب"، ترجمة: محيي الدِّين صبحي، دمشق 1972.

(3) . غريِّب، روز: "النَّقدُ الجَّمالي"، ص 93.

(4) . مقدسي، أنطون: "صدقي مُفكِّراً. مع تأمّلاتٍ في الفكر والأدب"، مجلَّة المعرفة السُّوريَّة. العدد 264 . شباط 1984.

(5) . المرجع نفسه.

(6). المرجع نفسه.

(7) . 1967 . Stead.C.K.The New Poetic, London . هذا القول مأخوذ من كتاب: الشمعة، خلدون: "الشمس والعنقاء"، دراسة نقديَّة في المنهج والنظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1974، ص 77.

(8) . مجلة "الموقف الأدبي" السورية، من أيار 1971 . حتى تموز 1972.

(9) . إنَّ "صدقي إسماعيل"، كان يستخدم مصطلحاً خاصاً به هو (التجربة البديعية)، وهذا المصطلح يقصدُ به، (التجربة الجمالية).

(10) . إسماعيل، صدقي: "العرب وتجربةُ المأساةِ". دار الطليعة . بيروت . 1963، وكذلك المؤلفات الكاملة . المجلد الأول، من ص 189 . 276.

(11) . المصدر نفسه: ص 7، وص 193.

(12) . لقد ورد التطور التاريخي . كما ذكره المؤلف في كتابه على هذا الشكل . على غير المألوف، والمغاير للحقيقة والواقع المعيش، فاقتضى التنويه إلى أن التطور التاريخي هو الجاهلية، المسيحية، الإسلام، الانحطاطُ".

(13) . إنَّ صدقي إسماعيل بدأ منذ عام 1946، وهو تاريخ صدور جريدة البعث السورية، بنشر أفكاره في مقالات متفرقة في الصحف اليومية، المجلات، واستمر بفعل ذلك، حتى اللحظة الأخيرة من حياته.

(14) . الشريف، جلال فاروق: "تجربة المأساة، وأوهام الفكر العربي عند صدقي إسماعيل". مجلة "الموقف الأدبي السورية"، العدد 6 و7 تشرين الأول والثاني.

(15) . إسماعيل، صدقي: "العرب وتجربة المأساة"، ص 123، المؤلفات الكاملة . المجلد الأول، ص264.

(16) . إسماعيل، صدقي: "العرب وتجربة المأساة"، ص 9، المؤلفات الكاملة . المجلد الأول، ص 195.

(17) . إسماعيل، صدقي: "العرب وتجربةُ الماساة"، ص 17 . 18. المؤلفات الكاملة . المجلد الأول، ص 199 . 200.

(18) . إسماعيل، صدقي: المؤلفات الكاملة، المجلد الأول، ص 206.

(19) . المصدر نفسه، ص 209.

(20) . ماركس، كارل، "صفحات مختارةً في الأخلاق الاشتراكية"، ص 14.

(21) . إسماعيل، صدقي: المؤلَّفات الكاملة، المجلد الأول، ص 211.

(22) . فال، جان: "شقاءُ الشعور عند هيغل"؛ ف1.

(23) . إسماعيل، صدقي: "المؤلفات الكاملة"، المجلد الأول، ص 213.

(24) . ماركس، كارل: "رسالةً إلى لاسال"، 1860.

(25) . المرجع السابق: "رسالةً إلى لاسال"، عام 1861.

(26) . إسماعيل، صدقي: "المؤلفات الكاملة"، المجلد الأول، ص214.

(27) . لينين: "الدولةُ" ص 9 (الترجمة العربية).

(28) . إسماعيل، صدقي: "المؤلفات الكاملة"، المجلد الأول، ص 215 . 216.

(29) . القديس أوغسطين: الاعترافاتِ، الكتاب الثالث.

(30) . إسماعيل، صدقي: المؤلفات الكاملة، المجلد الأول، ص 218.

(31) . إسماعيل، صدقي: المؤلَّفات الكاملة، المجلد الأول، التأمينات النهائية: 10% من قيمة الإحالة. 219.

(32) . المصدر نفسه: ص218.

(33) . عمرو بن كلثوم: أبو عباد عمرو بن كلثوم بن مالك، بن عتاب التغلبي، كان أبوه "كلثوم" سيِّد قومه، فنشأ في بيت من أسياد تغلب، معجباً بنفسه، فخوراً بأهله وقومه، وقد صارسيِّد قومه وهو في الخامسة عشرة من عمره. قضى حياته مدافعاً عن قومه، مشاركاً إيَّاهم في الحروب والغزوات، متنقِّلاً معهم كرَّاً وفرَّاً حتى وافته المنية وله من العمر مئة وخمسون عاماً. "ديوان عمرو بن كلثوم"، شعراؤنا، جمعه وحقَّقه وشرحه الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربيِّ، ص 78.

(34) . حُميد بن ثور: ابن عبد الله بن عامر بن أبي ربيعة، بن نهيل بن هلال، بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار، من مُخضرمي الشّعر، أدرك الجّاهليَّة والإسلام، وقرنه ابن سلام، بنهشل بن جري، وأوس بن مغرار وقد أُدرك حُميد، عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وقال الشعر في أيَّامه؛ وقد أدرك الجاهلية أيضاً، الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، مج4.

(35) . طرفة بن العبد: عمرو بن العبد، الملقَّب بـ"طرفة" من بني بكر بن وائل، وُلد في البحرين حوالي 543 هـ، في بيت كريمِ الأصل غنيّ، مات أبوه وهو طفل فنشأ يتيماً، وانصرف إلى اللهو ومعاقرة الخمرة، ومعاشرة النساء، فسخطت عليه عشيرته، وأبعدته إبعاد البعير الجرب، فتركهم زمناً، قطعه في الغزو والتَّطواف في القبائل، ثم عاد إليهم نادماً، ومات قتلاً . وهو في السادسة والعشرين من عمره . على يد أحد عمَّال "عمرو بن هند" في البحرين، حين كتب كتابين إليه لكل من طرفة والمتلمّس وقال فيهما: "انطلقا إليه، وخذا منه جوائز"، ديوان طرفة بن العبد، تحقيق وشرح كريم البستاني، بيروت، دار صادر، ص 105.

(36) . إسماعيل، صدقي: المؤلَّفات الكاملة، المجلد الأول، ص 223.

(37) . المهلهل: هو أبو ليلى، عدي بن ربيعة التَّغلبي، أخو كليب وائل، وخال امرئ القيس، وجدّ عمرو بن كلثوم لأمه، وقد سمي مهلهلاً لأنه هلهل الشعر أي أرقَّه وفي ذلك: يقول: .... ومهلهل الشعراء ذاك الأول. وكان المهلهل شجاعاً مقداماً . وزعمت العرب أنه كان يدّعي في قوله بأكثر من فعله . يقضي أوقاته في اللهو، ومعاقرة الخمر، ومحادثة النساء، يعدُّ من الطبقة الثانية من شعراء الجاهلية.

أدباء العرب في الجاهلية، وصدر الإسلام، حياتهم، آثارهم، نقد آثارهم. البستاني بطرس . بيروت ـ مكتبة صادر . 1931. وإسماعيل صدقي: المؤلفات الكاملة . المجلد الأول، ص 224.

(38) . إسماعيل، صدقي: المؤلَّفات الكاملة، المجلد الأول، ص 224.

(39) . إسماعيل، صدقي: المؤلَّفات الكاملة، المجلد الأول، ص228.

(40) . المؤمنون . (12).

(41) . العلق . (2).

(42) . المائدة (39).

(43) . الأنبياء (107).

(44) . إسماعيل، صدقي: المؤلَّفات الكاملة، المجلد الأول، ص236.

(45) . المصدر نفسه: ص237.

(46) . المصدر نفسه: ص237.

(47) . إسماعيل، صدقي: المؤلَّفات الكاملة، المجلد الأول، ص 238.

(48) . هو أبو الطَّيبُ أحمد بن الحسين، ولد سنة 303 هـ، في كندة من أحياء الكوفة، ظهرت عليه مخايل الذَّكاء والطّموح منذ صغره، نشأ على الفصاحَةِ والخُشونة، ونظْمِ الشِّعر، وترعرع بين البلاد الإسلامية، أُسِرَ مرّات عدّة، وتكسَّب بالمديح، واتَّصل بسيف الدولة فقربه منه حتى غدا شاعره الخاص، قصد كافوراً الإخشيدي في مصر، طمعاً في ولاية، إلاَّ أنَّه فرَّ من عنده، وأقام في الكوفة ثلاث سنوات، وتوفّي بعد أن كمنوا له، وقاتل حتى قُتل في رمضان 354 هـ بعد حياة حافلة بالطموح والفشل.

ضيف، د.شوقي . "الفنّ ومذاهبه في الشِّعر العربي" . القاهرة، 1945، ص 180 . 242.

وإسماعيل، صدقي: المؤلَّفات الكاملة، المجلد الأول، ص 242.

(49) . وإسماعيل، صدقي: المؤلَّفات الكاملة، المجلد الأول، ص243.

(50) . أبو العلاء المعرّي: هو أحمد بن عبد الله بن سليمان بن محمد التنوخي، عُرف بأبي العلاء، وُلد في المعرّة سنة 363 هـ، مرض بداءِ الجُدَري فعميت حدقتاه وهو في الثالثة من عمره؛ وقد أخذ عن أبيه مبادئ العلم، ثم قصد حلب وزار مكاتبها، وتحدّث إلى علمائها، ثم قصد إنطاكية ومر في اللاذقية، ثم انتقل إلى طرابلس وهو يطلب العلم؛ ثم يمم بعدها بغداد سنة 398هـ، ومكث فيها سنتين، واشترك في مجالس العلم والأدب، ولمّا سمع بمرض أمّه عاد إلى المعرّة، وكانت قد فارقت الحياة، فلزم بيته، ومال إلى الزّهد، وراح يؤلف الكتب، ويزوره العلماءُ وأربابُ الأدب إلى أن مات سنة 449هـ.

البستاني، فؤاد أفرام: أبو العلاء المعري، الرّوائع 17، بيروت، 1928.

حسين، د.طه: ذكرى أبي العلاء . الطبعة الثالثة، القاهرة . 1937.

حسين، د.طه: مع أبي العلاء في سجنه . القاهرة . 1939.

(51) . المعري: سقط الزند، ج1، ص 109، وإسماعيل، صدقي: المؤلَّفات الكاملة، المجلد الأول، ص 244.

(52) . المصدر السابق نفسه، ص 244، والمعري: اللزوميات.

(53) . إسماعيل، صدقي: المؤلَّفات الكاملة، المجلد الأول، ص 265.

(54) . إسماعيل، صدقي: المؤلَّفات الكاملة، المجلد الأول، ص 269.

(55) . إسماعيل، صدقي: المؤلَّفات الكاملة، المجلد الأول، ص 273.

(56) . المصدر السابق: ص 275.

(57) . إسماعيل، صدقي: المؤلَّفات الكاملة، المجلد الأول، ص 276.

□□□

المؤلف والنص:
النقد الموضوعاتي

محمد أسامة العبد- سورية

لكل مرحلةٍ من التطور البشري جهازه الأبستمولوجي (المعرفي) ولكل مدرسة أدبية مذهبها الخاص تؤطر ضمن شبكة من العلاقات المتواشجة ضمن أدوات معرفية لها خصوصية تمتاز بها تُستغل في الرؤية والتحليل، ولكل عصر يفرز مكوناته، وعناصره وآلياته، التي تشكل نظاماً أو نسقاً لا يمكن الولوج إليه إلا من خلال هذا التشكل، فهذا التشكل يرتبط بعضه ببعض، بعضها يفضي أو يؤدي إلى بعض، فهذا ما نطق عليه جملة من العناصر أو المكونات أو الأدوات المعرفية بالمنهج الموضوعاتي.

جذور الموضوعاتية:

يمكن أن نعيد جذور المقاربة الموضوعاتية إلى الرومانسية في نزعتها التحريرية التي من شأنها أن تجعل التعبير ينطلق حراً بلا تقييد ولا بتقليد صيغ موضوعه، وقوالب مصنوعة،

فالطبيعة هي مصدر الإلهام، فهي لا تفرض علينا قوالب وأشكالاً حينما نستقي منها، والرومانسية لم تقتصر على الشعر وكتابة القصة والرواية وغيرها من ألوان الأدب فحسب بل إلى فنون التشكيلية والموسيقى وإلى النقد الأدبي وإلى المصنفات التاريخية.

فالرومانسية مذهب يسودها مذهب عام وأسلوب متميز في التعبير، فالأسلوب الرومانسي ربما اختلفت في نسجه لكن يبقى جوهرة ثابت باختلاف المبدع لأن كل مبدع مختلف عن الآخر. أما من حيث مدلولها المجازي، فهي تعبير عن حالات خاصة في التفكير وفي العواطف وفي السلوك ومظاهر الحياة ولكن تختلف هذه الحالات من حيث النوع ولكنها لا تختلف من حيث ما نكون عليه من صفات ترجع برمتها إلى الجوهر وخلاصة القول:

الرومانسية من حيث تقويمها تعتبر من قضايا

الإنسان الكبرى، هي قضية التحرر والانطلاق وإغفال ما هو قائم من الأوضاع لكي تستقيم النفس بما أوتيت من ملكات وقدرات تخرق المجهول لتظهر الحقيقة في (اللاماوراء).

إذاً الرومانسية في هذه الآلية هي بمثابة التطور والارتقاء والتجدد ورفض التقليد، ومن هنا كانت الرومانسية أكثر بروزاً في تطور العمل الفني، التي نظرت إلى العمل بحد ذاته ثمرة إبداعية أصيلة بفعل الوعي الوجداني الشخصي، فالعمل الفني ينشأ من عالم متخيل خاص بالفنان، والموضوعات هي علامات أثار أو بصمات يتكفل العمل النقدي بإعادة تركيبها في المنظور الرومانسي لا ينظر إلى الخصائص الشكلية للعمل في حد ذاتها فالمنتوج الفني يقدم دلالة تؤثر على الحياة وهذه الظاهرة تتعلق بالقارئ وبالمؤلف معاً إنها مزيج بين شكل وتجربة يتوحد تكوينها وميلادها، إننا إذن ضمن تصور روحاني وديناميكي لفعل خلق وإبداع، إذ يتحقق المصير الروحاني في حركة الإنتاج.

مفهوم الموضوع (التيمة)

يجب أن نميز بين التصور الذي أنتجه التاريخ الأدبي أو الأدب المقارن أي ذاك الموتيف المشترك بين عدة أعمال، بين التصور الخاص بالنقد الموضوعاتي، فالموضوع هنا هو شبكة دلالات، أو عنصر دلالي يتكرر عند كتاب في عمل واحد أو من عمل إلى آخر، كل شيء إذن يمكن أن يصبح موضوعاً بهذا المفهوم: الشكل، الغرض، العاطفة، الأسطورة... الخ ما دام أنه يمكن أن يعتبر مؤشراً على وجود الكاتب ضمن العالم.

الموضوع يختلف عن الأسطورة الشخصية التي درسها جان بول فيبر أي تلك البصمة لذكرى طفولية ما في ذاكرة الكاتب أيضاً عن كل ما يسمى موتيفا . في النقد التحليلي النفسي من صورة أو رمز، فالنقد الموضوعاتي لا يأخذ بعين الاعتبار اللاشعور إنه يتناول عناصر النص على أنها تعبير واعٍ ومدرك للخيال، فالموضوع على اعتبار أنه مبدأ تنظيم هو نوع من الغرض الثابت، وحوله ينزع عالم مُتشكل والانفتاح على حد قول جان بيار هذا يعني أن الموضوعاتية لا يمكن أن تختزل إلى مجرد كشف للتواترات بل ترسم كوكبة للتواردات المميزة بفعل تكرارها ودلالتها، فالعمل الفني ينحو ليصبح مجموعة شبكات مترابطة في علاقة الوعي الذي يتجلى من خلالها.

هذا يعني أيضاً أن كل ناقد موضوعاتي يوجه قراءته وفق حدسه لأن مطاطية الموضوعات تفرض بالضرورة اختياراً ما.

فالناقد هو قارئ متعاطف يقيم داخل العمل الفني ويتبنى حركاته فيعيد بذلك إنتاج الوعي المعبر عنه في ذاته لا يمكن أن نتحدث إذن عن مدرسة في هذا الاتجاه، بالرغم من تصنيف أهم ممثلي هذا التيار تحت تسمية مدرسة جنيف بل يجب أن ننظر إلى هؤلاء في ممارستهم الخاصة

بشكل إفرادي حتى وإن كانوا يشتركون في بعض المنطلقات الخاصة بالمنهجية.

1 . المنهجية أو الطريقة .

إن النقد الموضوعاتي بانطلاقه من الذات المبدعة التي تتحول بعملها ضمن إطار الإبداع الفني رافضاً بذلك التصور الكلاسيكي الذي يرى الكاتب سيداً لمشروعه، لكن منهجية النقد الموضوعاتي معتمداً ومتكأ على التأويل والتحليل النفسي الذي يربط الإبداع الفني بعوالمه الداخلية مظهراً تواردها، في كل تموجاتها، وبهذا يكون قد أعطى أهمية كبرى للعلاقة بين الأنا التي هي الذات الإبداعية وما يحيط بها من عوالم داخلية أو خارجية، فالنقد الموضوعاتي مدين للظاهراتية لما يعطي تميزاً لأنماط الإدراك، لأن قمة الإدراك توجد في الشعور الذي يكشف عن تعبيرية العمل الإبداعي الفني بظاهرية العلاقة ما بين سيميائية النص وإيماءات موحية ليمنح الناقد استعمال منهجه النقدي بدقة مراعياً ديناميية لغة النص واختبارها، فالنقد الموضوعاتي يجري على العمل الفني الإبداعي ما يسمى أحياناً (قراءات) بمعنى أنه ينجز مسارات شخصية تهدف إلى الكشف عن بعض البيانات وإلى الإجلاء التدريجي للمعنى وهو مسار بلا حدود طبعاً.

2 . أهم التوجهات:

آ . غاستون باشلار وتصوره للمخيلة

بالرغم من كون ماسيل دايموند وألبير بيفين أصحاب ريادة الموضوعاتية فإننا يمكن أن نعتبر فيلسوف المتخيل، غاستون باشلار رائداً للنقد الموضوعاتي ففي نظره ظاهرة الوعي أسبق، فالوعي هو الذي يؤسس الذات المدركة والعالم المدرك فهما الذات والعالم يوجدان من خلال العلاقات التي تعرف كينونتها.

> فالخيال هو وظيفة مبدعة دينامية منظمة. والصور هي مادة وشكل معاً وتتحدد باعتبارها كلية إن صور المادة في جلها ثمرة حلم. يبقى إذن تعريف طرائق هذا الحلم الشاعري وبيان كيفية تحكمه في التجربة الحسية للعالم والكتابة معاً.

منهجيته (طريقته)

إن استعمال كلمة التحليل النفسي لا يجب أن يوهمنا اللاوعي (اللاشعور) عند باشلار هو ما قبل الوعي (ما قبل الشعور) فأحلام اليقظة مركزة على موضوع الصورة والصورة تتناول كوحدة تدرك فليست انبجاسها وعلاقتها مع الذات التي تخلقها فالتعليق هو محاولة الكشف عن كينونة الصورة

> "وبذلك يعاد تشكيل العالم ـ الذي تود روح الفنان أن تعيش من خلال الصورة، إن باشلار حين يعلق على الأعمال الأدبية لا يشرح.. بل إنه

يمنحنا قراءة، يطور جلاء الصورة ضمن مسار تعميمي1)).

جان روسيه (1910)[2]

من بين سائر الموضوعاتيين يعتبر جان روسيه أكبر المهتمين بشكل العمل الفني ذاته واهتم أيضاً بقراءة الأشكال الأدبية لفهم دلالاتها وإدراك العملية المتزامنة للتجربة المعاشة وطريقة تحقيقها فنياً فالعمل الفني عنده هو التحقق المتزامن لبينية وفكر معاً فالشكل لا يختزل إلى مجرد بنية بل إن "جبحلة قوى، صورة مسيطرة "هاجسية" حبكة حضور أو إهداء، شبكة من التوافقات" وعليه يجب القيام بقراءة شمولية فتيحة "موضوع" النوافذ في رواية مدام بوفاري (غوستاف فلوبير) ألا تكون تيمة من تيمات أحلام اليقظة الفلوبيرية، أليست تصوراً مورفولوجياً ووسيلة للإفصاح والتعبير وبنفس المعنى ألا تكشف البنية الدائرية لـ" في البحث عن الوقت الضائع" عن دلالة العمل كله.

د . جان ستاروبنسكي . ولد سنة 1920

باعتماده على تاريخ الطب وعلم النفس التحليلي واللسانيات وتاريخ الفن والجمال والتاريخ الأدبي عامة كان جان ستاروبنسكي على غرار الموضوعاتيين يرى في العمل الفني تجلياً للوعي في العمل أثناء الإبداع وهو يلح على النظرة الفوقية (من أعلى) التي يجب أن يمتلكها الناقد ليتمكن من رصد العلاقات القائمة بين أجزاء العمل الفني مع بقاء العلاقة النقدية ويرمي إلى إقامة مسارات سرية يقترحها العمل الفني ذاته، استهداف الكل، استهداف الحميمية، إنه ذهاب وإياب جدلي رؤية بانورامية على محيط العمل على علاقاته بالوسط التاريخي، والاجتماعي، وبمشاركة التجربة الحسية والذهنية التي تتجلى في العمل الفني... تلك هي غاية النقد وأهدافه حسب ستاروبنسكي.

جان بيار ريشارد

منذ 1954 وجان بيار ريشارد يطور منهجه بالمقاربة الموضوعاتية قائمة على ظاهرة الوعي والخيال... وفي محاولته في تعريف الكائن في العالم، جهد في التوقع في اللحظة الأولى للإبداع الأدبي أي: تلك اللحظة التي يولد فيها العمل من الصمت الذي يسبقه والذي يكون حاملاً له، حين يستأنس إنطلاقاً من تجربة إنسانية.

وجان بيار ريشارد يفضل . الإحساس . خاصة وأنه يستند إلى فينومينولوجية الإدراك

---

(1) *من مؤلفاته: التحليلي النفسي للنار . الماء والأحلام . الهواء والرؤى (الأحلام) الأرض وأحلام الإرادة. الأرض وأحلام الراحة، شعرية الفضاء 1957، شعرية أحلام اليقظة . شعلة الشمعة.*

(2) *ومن مؤلفاته الأدب في العصر الباروكتي في فرنسا (1954)، الشكل والدلالة (1962)، الداخل والخارج (1968) ترسيس روائياً (1973) أسطورة دون جوان (1978) وتلتقي العيون 1981، القارئ الحميم (1986).*

جورج بالي: هو أحد تلامذة باشلار وقد اشتغل على محاولة وصف مغامرات الوعي من خلال البحث عن تجلياتها في الأنماط الفضائية (الزمكانية) ويقتدح تحقيقاً حول هذه الإجراءات من خلال التاريخ الأدبي وذلك في كتابه دراسات حول الزمن الإنساني (1949. 1968)، وكتابه الثاني تحولات الدائرة 1961، إنه في ذلك يقدم بحثاً عن السر، عن أصل سابق للخلق اللغوي، وكل دراسة ترحل من الذات إلى الذات مروراً بالموضوع.

(ظاهراتية) . وينظم قراءات كل شخصية فيها التي بإمكانها أن تحيل إلى الكل، وتبسط الإمكانات الكامنة للعالم الذي يمثله النص. الأمر يتعلق بتكشف بعض العناصر وضغطها للكشف عن التواردات، وهي نوع من الأحلام على صور النص، وبذلك يتم إجلاء العالم الخيالي للكاتب بفضل جرد واسع للأحاسيس والتعبيرات التي يحملها فينومينولوجية النص.

تطوره:

منذ صدور كتابه "بروست والعالم المحسوس" سنة 1969 ذهب جان بيار ريشارد إلى توظيف عالم النفس التحليلي، وهو نزوع بدأ يظهر عنده "خاصة باعتماده على دراسة وحدات نصية صغيرة أو موتيفات، آخذاً في التحليل، وهي بمثابة رحلة بحث عن روح في بنية النص على أن مشهد النص هو نوع من الهوام الذي يحيلنا إلى رغبة لا شعورية.

جيلبر دوران (1921)

إن منهجيته تقوم على الخيال، إذ أننا لا نحيا ونموت من أجل أفكار فحسب بل أكثر من ذلك فإن حياة الإنسان مشفوعة بالصور، فيتخذ من ديناميكية الخيال عرضاً له، وهما الدوافع الموضوعية، والنزوات الذاتية من جهة والصور المنظمة على شكل كوكبات رمزية يقوم بإحصائها وإعداد ما يشبه خريطة أو سجلاً لها، وفي منحاه هذا لا شك أنه سيواجه الأساطير وفي رأيه يمكن لنا أن نثبت وجود تواصل واستمرارية بين السيناريوهات الأكثر دلالة للمثيولوجيات القديمة والانتظام الحديث للسرود الثقافية (أدب، فنون جميلة، إيديولوجيات، وتواريخ" فالبشر يعيدون الديكورات والوصفيات الدرامية للأساطير الكبرى" حينئذ تتخذ الأسطورة قيمتها الكشفية (بالمعنى التعليمي والصوفي معاً.)

فالنقد الأسطوري يتحدد باعتباره تحليلاً للنص الأسطوري إنه حكاية تحت الحكاية تساهم في الدلالة العامة لكل حكاية، إن منهجية دوران تستخرج التيمات الأسطورية وتنسيقاتها وتواجه الأسطورة بأساطير أخرى محددة في التاريخ، وبذلك نعقد علاقة بين الهندسة الأسطورية للعمل الفني والخيط القصصي من جهة والعالم الخيالي للقارئ من جهة أخرى، أما التحليل الأسطوري

□□□

فيتخذ من اللحظة الثقافية والفئة الاجتماعية موضوعاً له إذ يقتفي المعنى النفسي والاجتماعي للأساطير حينئذ سيتقاطع النقد الأدبي بالأنثروبولوجية الثقافية[1]

[1] مؤلفاته (الأدب والإحساس 54، الشعر والعمق 1964)، العالم الخيالي عند ملارمية 1961 إحدى عشر دراسة حول الشعر الحديث 1964 المنظر الطبيعي عند شاتوبريان 1967، دراسة حول الرومانسية 1971، بروست والعالم المحسوس 1974.

مؤلفاته، (البنيات الأنثروبولوجية للمتخيل 1960).

(الديكور الأسطوري لقلعة بارما (1961) وجوه أسطورية ووجوه العمل الفني، من النقد الأسطوري إلى التحليل الأسطوري" (1992).